

СУЧАСНІСТЬ

ЛЮТИЙ 1991 — Ч. 2 (358)

В. Жовнорук: ХВИЛІ ВІЧНИХ ЗАПИТАНЬ

Д. Степовик: ЗУСТРІЧІ З ПАВЛОМ ТИЧИНОЮ

Р. Веретельник: ФЕМІНІЗМ У ДРАМАТУРГІЇ
ЛЕСІ УКРАЇНКИ

С. Гординський: МИХАЙЛО ОСІНЧУК

С. Козак: «БІЛІ ПЛЯМИ» В НАЙНОВІШІЙ
ІСТОРІЇ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКИХ
ПОЛІТИЧНО-КУЛЬТУРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ

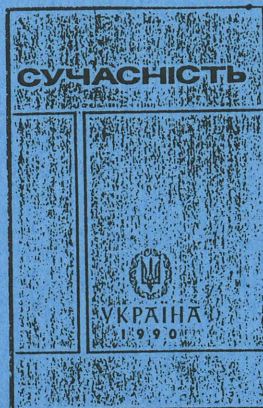
В. Чехівський: ЗА ЦЕРКВУ, ХРИСТОВУ ГРОМАДУ,
ПРОТИ ЦАРСТВА ТЬМИ

ISSN 0585-8364

«СУЧАСНІСТЬ» 1991, 1 — Україна 1990

1991, 216 стор., видання в твердій, ілюстрованій обкладинці. Ціна: 15,00 ам. доларів

Наша найновіша публікація — січнева (1991) книга журналу Сучасність (ред. Т. Гунчак) у збільшеному числі сторінок, дає читачеві широкий огляд подій в Україні впродовж 1990 року. Своїми думками про їхній хід діляться з нами І. Драч, В. Чорновіл, В. Яворівський, Л. Лук'яненко, Є. Сверстюк і інші. В книзі представлені справи з ділянок релігії, політики, економіки, екології, вміщені виступи депутатів Верховної Ради, звернення, заяви тощо. "Підсумовуючи, можна ствердити, що 1990 рік був для України історичним. Він приніс нам багато надій і деяких важливих досягнень. Саме з тих міркувань присвячуємо йому січнєве число Сучасности" (Т. Гунчак, стор. 7).



*** Євген Сверстюк: ПЕРЕБУДОВА ВАВИЛОНСЬКОЇ ВЕЖІ (Чорнобильська притча)**

1990, 2 вид., 50 стор. ISBN 3-89278-023-4 Ціна: 5,00 ам. доларів
Філософічний трактат відомого на Заході правозахисника, вченого психолога, літературного критика, довголітнього в'язня радянської системи, тепер голови Української асоціації незалежної творчої інтелігенції та діяча Руху.

*** «СУЧАСНІСТЬ» 1989, 12 — Рух**

1989, 320 стор., у твердій, ілюстрованій обклад. Ціна: 15,00 ам. доларів
Поширене число грудневої книги (1989) місячника Сучасність (Т. Гунчак, гол. ред.) вміщає документи ще з-перед, як і після відбуття Установчого з'їзду Народного руху України за перебудову (8-10. 9. 1989, Київ), спогади про хід засідань, виступи учасників, тексти доповідей. В збірці серед авторів, членів Руху — представники офіційні і неформали, українці і неукраїнці.

Замовлення на публікації В-ва «Пролог» висилати на адреси:

В Європі:

Sučasnist / Mr. T. Kuzio
78 B Kensington Park Rd.
London W11 2PL

У всіх інших країнах:

Sučasnist / Mr. Y. Smyk
744 Broad St., Suite 1116
Newark, NJ 07102-3892

Tel.: 071-221 0533 Fax: 071-727 2029

Tel.: (201) 622-0545 Fax: (201) 622-1933

СУЧАСНІСТЬ

ЛІТЕРАТУРА, МИСТЕЦТВО, СУСПІЛЬНЕ ЖИТТЯ

ЛЮТИЙ 1991

Ч. 2 (358)

РІК ВИДАННЯ ТРИДЦЯТЬ ПЕРШИЙ
НЬЮАРК (НЬЮ-ДЖЕРЗІ)

«SUČASNIST» — FEBRUARY 1991
744 BROAD ST., SUITE 1116
NEWARK, NJ 07102-3892

Редакція:

Тарас Гунчак, *головний редактор*

Лариса Онишкевич, *література*

Богдан Певний, *мистецтво*

Наталія Енеску, *технічний редактор*

Редакційна рада:

Марта Богачевська-Хом'як, Юрій Божик, Вольфрам Бургардт, Василь Витвицький, Роман Ільницький, Всеволод Ісаїв, Анатоль Камінський, Ан-джей С. Камінський, Ізраїль Клейнер, Іван Кошелівець, Юрій Луцький, Ва-силь Маркусь, Джеймз Мейс, Кирило Митрович, Богдан Нагайло, Воло-димир Нагірний, Ліда Палій, Мирослав Прокоп, Роман Рахманний, Ярос-лав Розумний, Богдан Рубчак, Франк Сисин, Роман Сольчаник, Данило Гусар-Струк.

Видає: Prolog Research and Publishing Corporation

Усі матеріали до редакції журналу просимо надсилати на адресу:

Sučasnist

744 Broad St., Suite 1116

Newark, NJ 07102-3892

Tel.: (201) 622-0545 Fax: (201) 622-1933

Редакція не приймає матеріалів, не підписаних автором, і застерігає за собою право скорочувати статті й правити мову.

Видавництва та авторів просимо прислати по два примірники нових публікацій до рецензії.

Статті, підписані авторами, висловлюють їх власні погляди, а не погляди редакції.

Усі права застережені. Передруки і переклади дозволені тільки за згодою автора й видавництва. Передруки матеріалів з України дозволені за поданням джерела.

ISSN 0585-8364

Зміст

ЛІТЕРАТУРА

- 5 *Володимир Жовнорук*: Хвилі вічних запитань.
11 *Валерій Шевчук*: Біль.
18 *Дмитро Степовик*: Зустрічі з Павлом Тичиною.
29 *Роман Веретельник*: Фемінізм у драматургії Лесі Українки.

МИСТЕЦТВО

- 38 *Святослав Гординський*: Михайло Осінчук.
46 *Тарас Філенко*: Берегиня поета — музика.
61 *Леонід Алексійчук*: Воїн у полі.

ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

- 75 *Степан Козак*: «Білі плями» в найновішій історії польсько-українських політично-культурних зв'язків.

НА АКТУАЛЬНІ ТЕМИ

- 85 *Микола Чубук*: Українська національна символіка: важкий шлях її відродження.

РЕЛІГІЯ

- 89 *Володимир Чехівський*: За церкву, христову громаду, проти царства тьми.

ДОКУМЕНТАЦІЯ, ПУБЛІКАЦІЇ

118 Заява Президії Верховної Ради Української РСР.

РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

119 *Ігор Шевченко*: Осмислення трагедії.

122 John Fizer. ALEXANDER A. POTEBNJA'S PSYCHO-LINGUISTIC THEORY OF LITERATURE. — *Ігор Михалевич-Каплан*.

ПОСМЕРТНА ЗГАДКА

124 Віктор Сабаль, 1919-1990

125 Щира подяка жертводавцям!

127 Від видавництва

128 Про авторів

ЛІТЕРАТУРА

ХВИЛІ ВІЧНИХ ЗАПИТАНЬ

Володимир Жовнорук

птах
махнув
крилом

повіяло
життям

треба
прокидатися



Володимир Жовнорук

Від того, що світ мене любить...

Танікава Сьунтаро

я люблю цей світ
і світ любить мене

і ми йдемо вперед
узявшись за руки
мов діти

мені кажуть
ти — щасливчик

ні
я — найзвичайнісінький

просто я
я люблю цей світ
і світ любить мене

слова
що залишаються невимовленими
плавляться в наших горлянках
мов чавун у домнах
залишають опіки на наших душах
і застигають хрестами
на могилах
живих і мертвих

хвилі торкають
ніг
хвилі торкають
очей і волосся

шо це?
океан?
море?
ріка?

а може
озерце
в моїх долонях
коли набираю джерельної води
щоб напиться

сьогодні
 моя
душа
 мене
запитала
як
 їй
жити далі?

чуже горе —
це дзеркала
в яких живуть наші душі

коли доводиться в них зазирати
кожного разу
в багатьох тремтять ноги
від страху
побачити власні очі
ще здатними до милосердя й доброти

і зовсім не помічаємо того,
що наші відображення
вже давно
байдуже дивляться
повз нас

посадив кулі — зійшли гвинтівки
посадив гвинтівки — вирости солдати
посадив солдат — зросла золотокоса дівчинка
з очима мов на іконі
з одним запитанням на вустах:
люди
де ви?

зриваю блискавкою духу
розжарену ягоду неба

її смак — терпке вино
вільного падіння

простір
розораний народженням нового вірша
перегравляється на блискучий потік
вічності

холодний чай допиваю ковтком
чищу зуби
і йду спати

Коли хвилі вічних запитань
захльостують мене з головою
я набираю відомий
тільки мені номер
— *Слухаю вас.*
— Це минуле?
— *Так.*
— А Жовнорука можна до телефону?
— *Його немає.*
— Вдома чи в минулому?
— *А хіба це не одне й те ж?*
Накручую диск знову.
— *Слухаю вас.*
— Це майбутнє?
— *Так.*
— А Жовнорука можна до телефону?
— *Його немає.*
— Вдома чи в майбутньому?
— *А хіба це не одне й те ж?*
Втретє накручую телефонний диск.

— *Слухаю вас.*
— А Жовнурука можна до телефону?
— *Це я. Говоріть. Чому ви мовчите? Передзвоніть, вас не чути.*
Але я кладу трубку,
щоб знову набрати відомий
тільки мені номер,
коли хвилі вічних запитань
захльостуватимуть з головою.

Цікаво
якщо космос намазати на хліб
неначе масло
і скуштувати з чаєм на сніданок
чи будуть надвечір
просвічуватися крізь шлунок
зорі?

ліве око бачить
два сонця

праве —
жодного

що мені
робити?

відшукав у шафі
свою першу книжку

а на сторінках
жодного вірша

тепер мучуся:
крадіжка чи втеча?

і падав день
зорями з небес
на пелюстки моїх очей

і тіло
стиснуте в розмір безодні

корчилося в бажанні
написати вічні рядки

а потім було каяття
за душу
розвіяну людними пустелями
надмірних сподівань

я замішав
на твоїх сльозах розчин
накладав його на слова

думав збудую
гарний вірш

а вийшов склеп
у якому ми поховали
свої душі.

чи ж ви не бачите
що над їхніми поглядами-зашморгами
які плазують до ваших зірок

сходить гострокутне сонце
загратоване віршами
які вони вимальовують
перекованими на пера багнетами

щаслива смерть
у польових квітів
вим'ятих
бажанням закоханих

моя самотність —
це книга
написана
ще невідомим
автором

пройти крізь полум'я
свічі
мов крізь вушко голки
і якщо вціліють
крила
якщо крила варті того
щоб уціліти
то піднятися в небо
на висоту обпаленого
свічним вогнем серця
туди
де моя маленька зірочка
віддзеркалюється в океані очей
що невідривно
слідкують
за моїми віршами

великий вогонь

горять відображення дзеркал
горять тіні й сонячні промені

корчаться в кострищі
хмари та дощі

вже перетворилися на обвуглені цурпаляччя
язики полум'я

незайнялися тільки слова
якими розпалено

великий вогонь

БІЛЬ

Із циклу «Тисяча дев'ятсот сорок восьмий»

Валерій Шевчук

— Дуйте, Варко! — гукнув Іван. — У нас не п'ють тільки больні та дурні!

— Ха-ха-ха! — реготнула Варка, налягаючи повними грудьми на стола. — Я не дурна і не больна!

Випила чарку і закрутила головою:

— Палюча, зараза!..

— Я всіда чесний, — казав Денис, підіймаючи перед собою виделку. — Барбоси притиснуть — покину, їй-бо, покину, бо я боюся, — він нагнувся над столом і обвів усіх п'яними очима, — преступ-ле-ній! На преступлення я нікада не піду. Тра не будь дурним. Га? Нє, я всіда чесний. Роблю, коли можна робить і шо можна і всіда чесно. Іван, от скажи людям, хіба я продаю поганий товар? Кажен мерзотник на Дениса очі ставить — завидки беруть. Але Дениса в торбу не покладеш, бо Денис зна, як і куди крутиться, так сказать...



Валерій Шевчук

Варка хитнула буйними грудьми, її підборіддя затряслося дрібним сміхом. Марія підсунулася до Івана і турботливо підлила йому в чарку.

— Пий, Вань, пий, золотко! Це первачок, для жолудка полєзно.

Іван промацав її обличчя каламутним поглядом.

— Ги-ги! — сказав. — А сама чо не п'єш?

Марія налила капочку й собі.

— Я тоже п'ю, тоже, — сказала тонко.

— Ось моя Варка, — казав Денис, — мотнулася на Западну, продала там чоботи, купила житця. А тут продала житце і купила шкіри на чоботки — отака, помімаєте, каруселя, хе-хе! То-ва-ро-об-рот!

— Ти шо, Марусь, по тому? — дихнув Марії в обличчя Іван. — Може, ми того... разом вшиємося. Ну, і того...

— Ти як скажеш, — тоненько мовила Марія й соромливо хихикнула.

— Нє, скрізь з умом тра, — самовдоволено віщав Денис. — Притиснуть барбоси — мене нема, зразу умиваю руки. Головне, не перетягти, не ускочить. Бо вже як ускочиш, то вже, як кажуть, не трать, куме, сили, а, як кажуть, помімаєш, спускайся на дно. Дурні й спускаються на те дно, а я помаленьку жую хліб і масло на нього мажу. Не умно?

Марія відсърбнула горілки й обережно поставила чарку на стола. Почала охайненько закусувати смаженою рибою, неквапно вибираючи кісточки і складаючи їх на крайці тарілки.

— Така кусна рибка, — гукнула тоненько. — Чуєш, Денисе, кажу рибка дуже вже кусна...

— То й кусай собі на здоров'ячко, — милостиво озвався Денис. — Рибка наша. Вершу в греблю — щодня свіженька!..

— Скільки я їх переплів, тих верш! — вперше обізвався дід, що мовчки зажував беззубим ротом випиту горілку. — Скільки я отої лози, чи то б пак пруття, нарізав. Вершу дурень не сплете...

— О, папа вміє, — сказав Денис. — Такого мастера, як папа, ще пошукать тра!

— Вмію, а руки не ті. Отак би поклав на колоду й відрубав. Не ті руки! — зідхнув дід.

— Ну, не кажи так, папа, бо на себе наговорюєш. Руки в тебе — як моя совість, то шо нада! А чому? Бо я боюся прес-туп-ле-ній!

Іван тримав руку на Маріїних колінах, мнучи їх грубими пальцями. Марія раз-по-раз ту руку зі своїх колін скидала, але не сердилася.

— Це мій як вип'є, то язика має, мов помело, — озвалася Варка, бо Денис не давав їй і слова вставити. — Ви, Іваньо, не слухайте, пийте, їжте, беріть, що на вас дивиться. Ми вам всіда раді, бо ви нам прислужилися. Да, кожу хорошу принесли, дай Боже, щоб далі носили.

Цвіла над ними електрична лямпочка, і сірі тіні ходили по стінах, жовті обличчя їли, говорили й пили. Денис щось розказував довге, нудне і беззв'язне, Іван мнув Марії коліна, а вона вряди-годи затримувала ту руку, не пускаючи далі встановленої межі. Старий заснув, отак спустив голову й засопів, а Денис раптом перестав розповідати.

— Це коли папа заснув, — мовив, — то вже пізно!

Тоді Іван встав і розпрошався з господарем; Марія в цей час перемовлялася на кухні з Варкою; Варка визирнула з дверей на прощальне Іванове слово і чемно замотала головою. Він потис Денисову долоню, а тоді й випав у кромішню темряву, яка була така неозора, що на мить здалося, ніби осліп. Сів тут-таки на вулиці, на лавці біля паркану, був бо підхмелений та й сподівався дочекатися Марії.

Навколо м'яко, наче перетліла матерія, похитувалася темрява, топила в собі дерева, і хати, й паркани, й далекі будівлі, від яких залишилися самі стіни, і собачий гавкіт, який був сьогодні у цьому безвидді, тривожний та хрипкий, з вилясками плескався десь угорі, де було накучмарене небо, жорстке, неповоротке, таке, може, як і лемент собак. Були ще якісь звуки: глибокі шепоти вчора — листя, трави, бур'янів; стояла тиха, повзуча, наче безтілесний змій, ніч, її

прохолода; здаля шелетали кроки перехожих, з самої глибини, від вокзалу, раптом пролунав паротяжний гудок. Під ногами лежали грубі, шербаті плити хідника, і Йванові ноги виростали з них, ніби стовбури. Між плит — це було видно навіть тепер — вибивався зелений, в темряві — чорний шпориш...

Володька з'явився в його пам'яті на хвилину — момент ізвідти: пливла баржа, і вони були на тій баржі — жінки, діти, чоловіки й діди. А потім щось гримнуло, спалахнуло, баржа пішла на дно, і єдиний його брат Володька теж пішов на дно, хоч він, Іван, шукав його в тій, також кромішній тьмі. Отож йому й привидівся рідний брат, котрий іде на дно, оповитий звідусіль водою, з широко розплющеними очима, з піднятим сторчака чубом із синім обличчям потопельника. На Івана попливла гіркота, і він замотав п'яною головою. Йому навіть заплакати захотілося, покаятися, комусь вискаржитися, бо душу мав розчахнуту й випорожнену — зрештою, саме в такі хвилі, коли бував випорожнений, мов дзбан, і приходив до нього той гіркезний спомин про брата...

Пахло квітами — пізнав, що це матіоли. Рипнула хвіртка, і він здогадався, що на вулицю вийшла Марія. Пішла тихо, ніби й крадьки. Зупинилася біля нього, дивилась:

— Це ти, Іва? — видихла.

— Я, — сказав. — Сів отак і сиджу, шо?

— Помогти, може?

Засміявся. Було в тому сміхові щось гірке, аж Марія нахилилася над ним, і він побачив перед собою рано постаріле обличчя. Великі очі світили у сутінку, і ніч, яка робить все оманним та гарним, принесла йому якийсь клопоть зворушення, що виріс посеред грудей.

— Поможі! — сказав тихо.

Подала йому руку, він звівся, і вони рушили. Навколо стояла ніч, яка пахла перестояним бур'яном та містом: будинками, нужниками, сміттям, підворітнями, запахом вуличних псів, складів і комірників, які тепер спали, обіймаючи своїй тлустих жінок. Марія вряди-годи поверталася у його бік, щось казала, а коли він сторчував чи хитався, хапала його руку й притискала до себе, ніби й справді могла його втримати. Раз вона його таки не втримала, він забалянував і бухнувся спиною об стіну будинку, і засміявся тихенько, бо йому на мить здалося, що ця стіна його не спинить, що пройде крізь неї до будинку, а там собі й нашукає затишне кубельце і спокійно засне. Але стіна була груба, шорстка, непробивна, і він тільки засміявся і тихо з'їхав по ній у зрошену траву, що росла між хідником і цоколем.

— Отямся, Іваню, — затормосила його Марія. — Ну, вставай, голубчику! Боже, що мені з ним робити?

— А нічо! — сказав він. — Ходи сюди і заснем, хе! Хіба погана кровать?

Але вона шарпала його й поскиглювала, і йому від того було бозна-як приємно, адже хтось ним опікується, хтось про нього дбає, хтось турбується; отож, може, трохи й грався, бо не такий уже був п'яний. А коли награвся, встав, обійняв її за плечі, і вони знову пішли між вулиці, як тіні. Стояли довкіл будинки з погаслими очима, блищали під місяцем дахи, і все покривала тиша. Хідники підставляли під ноги брили каміння, закаблуки черкали камінь, з'являлася луна, тиша розбивалася стукотом їхніх кроків: Маріїні цокотіли, а Іванові ніби в бубон били.

— Зовсім ти упився, — бідкалася Марія. — Не можна ж так!..

І їй здалося: змістився час, і вона веде нічними вулицями не півзнайомого чоловіка, а чоловіка власного, адже так не раз траплялося перед війною, коли не була ще така постаріла, а з супряжцем у гості вони любили ходити. Любив випити, може, тому сідав од неї якомога далі, а тоді йшли вночі — добре, що поночі, не ганьбилися перед людьми, і вона виказувала йому, дорікала, але й турбувалася й клопоталася й вела — тепер те хилитнулося в її душі боєм. Смикала Івана, підтримувала, хапала за руку, коли сторчував і чула в душі стогін. Врешті й сама була тепла, їй також макітрився світ. Отож і здавалося їй, що таки повернувся той час, хоч добре знала: випадково познайомилася з чужим чоловіком, хоч уже тепер, коли вони минули так кілька вулиць, він був уже й не такий чужий.

Зупинилися, бо Іван вирішив перепочити. Стояли під величезним деревом, що заслонило небо, обплело його гілляччям, в'їлося чорними мацаками у чорну синяву — ніби в хаті опинилися. Іванові навіть здалося, ніби прийшов додому, що тут нарешті вже можна буде спокійно лягти, але за парканом раптом гаркнув собака, стрибнув вище гостряків мало їм не облич — спалахнули зуби й пахнуло собачим духом.

Марія скрикнула, а Іван опритомнів. Засміявся й ткнув кулаком у собачу морду. Вони знову подалися вулицею, а за спиною ще довго гахкали вибухи собачого лементу:

— Га-ах! Га-ах!

І від того збудилася раптом уся ніч. Гвалтували зусібіч собаки, натужно рвучи темряву на клапті; небо, здається, спустилося нижче, стало суцільним і важким. Зрештою, закапало січливим дощиком, обсіваючи водяним пилом їхні розгорячілі обличчя.

— Ах, Боже мій! — сказала Марія після чергового його сторчування. — Та ж тримайся ти! Ну, не можна ж так упиватися!..

— А хто мені закаже? — мовив він. — Ніхто мені не закаже, бо я в світі сам, як палець. Як оцей-о! — він поставив пальця.

Марія замовкла, але підтримувала його. Прожила свої літа у

невеликому будиночку край міста з білими стінами й синіми віконницями, батько її прожив вік у цьому ж таки будиночку, дід також. Все, чим була, дістала звідти — з того схожого на давні фотокартки чи старі кінофільми з неприродно метушливими постатями світу. Прожила там безтурботне дитинство, схоже на цукеркового півника чи пірника. А потім прийшов голод, і тоді померли всі її рідні, одна вона вижила, бо батьки залишили трохи золота, яке пішло в торгсин. Дивний і якийсь жахливий був час: трупи на вулицях, роздуті люди, що йшли, йшли і раптом падали мертві, "хапуни", які виривали з рук хліб, коли його відразу не сховати, обірвані діти з такими очима, які й тепер часом їй сняться, арештовані, що їх вели по вулиці біля тротуару: спереду заарештований, а ззаду — конвоїр, і бадьорий грім духових оркестрів — все це вже ніби в тумані, але часом так гостро й чітко проступає...

Йшли розквашеною дорогою, а небо воложило, обсипало, наче іскрами, холодними краплями. І дотики тих крапель пронизували шкіру, ніби уколи голок. Хміль уже вийшов з її голови, кілька разів збиралася вже покинути п'яного серед вулиці й побігти додому, бо якийсь і страх мала: куди це з ним прийде? Але продовжувала вести, наслухаючи тихий шурхіт: листя говорило з дощем, так само як і дорога та калюжі...

Іван же додумував думку про брата Володьку, бо незвідьчому сьогодні по-особливому його непокоїла. Брат таки загинув разом із баржею, а він, втрапивши надію його знайти, довго плив у темряву, хапаючи губами хвильки. І тоді йому здалося, що весь світ — ніби отака темрява, а життя — ніби отака плавба з думкою про мертвого брата, тобто з думкою і про власну смерть. І, пливучи отак, його проймав невідомий жах, бо не відав він ані де берег, ані де острівець...

— Чекай! Я вже прийшов! — сказав Іван, і Марія відпустила його. Стояли одне проти одного. Мряка обсівала обличчя, пливло небо на землю, а звідусіль все ще лементували пси:

— Га-ах! Га-ах!

Німо завмерли ряди будинків, більшість із них ще й досі зруйнована. Гранітні хідники й бруківка холодно грали мокрими лобами й площинами. Вікна довкола погасли вже всі — стояла навколо тільки ніч. Сама лише ніч. І собаки, що тривожили тишу, були ніби дикими духами її.

— Це я тут-ото живу, — сказав Іван, сідаючи на лавку під парканом. — Спасибочки, що довела...

— Отак сам і живеш? — тоненько спитала Марія.

Але він не відповів. Скинув піджака і, скрутивши його, поклав на лавку. Тоді нагнувся й почав розшнуровувати черевики.

— Що це ти робиш? — спитала вражено.

— Спать лягаю, — сказав. — Хіба не бачиш?

— А чого додому не йдеш?

Він ліг, головою на скрученого піджака, а ноги простяг по лавці.

— Там мені під сходи тра дертися, — сказав. — А під сходами... ну, немає в мене вже сили для сходів... Чи, мо, заведеш?

— Вставай, заведу, — стомлено мовила Марія.

Слухняно сів, хотів зав'язати шнурівки, але звалився з лавки й тихо засміявся, вовтузячись. Вона допомогла йому сісти на лавку, зав'язала шнурівки, допомогла надягти піджака.

— Не валяй дурня, — сказала. — Ходім. Куди йти?

— Сюди, — сказав він й повів її в темну отхлань під'їзду, подумки похихикуючи, що вдалося її отак ошукати.

Вони ввійшли до коридору, що пах мишами, потом пожильців, намоклим взуттям, невилитими помиями, сном дітей і дорослих, котячими екскрементами. Мляво світила електрична лампочка, роблячи написи на стінах уїдливо-чорними: йшлося там про Ніну і Люду, про Колю і Толю, а загалом про їхню нехитру любов. Сходи були брудні: пісок, шматки паперів, недопалки, спалені сірники, згризений качан кукурудзи. Вони йшли по цих сходах, важко дихаючи, вряди-годи зупинялися й перепочивали, і здавалося, що й справді немає їм кінця. Здавалося, що сходи ці зовсім те саме, як плавба в темряві, коли не відаєш берега, а хвилики б'ють у лице, хоч тут берег був, і берегом цим нарешті став передухідний майданчик із дротяною сіткою, в якій було пробито круглі дірки. Іван витяг ключа й почав тицькати у щілину. Десь поруч, за стіною чулося могутнє хропіння. Ключ не слухався, і це трохи дивувало Івана, адже не такий уже був, як вважав, п'яний. Вже злісно штурхав ним у шпарку, доки Марія не забрала його.

— Боже мій! — сказала, притуляючи його до стіни. — Ти ж зовсім безтямний!

Казала це майже білими вустами, бо не відала, що буде далі. Чи зможе так просто від нього піти, адже досі не могла. А коли не зможе, що тоді? Була вона порядною жінкою і як кожну порядну жінку така пригода більше страшила, як приваблювала.

Відчинила двері, штовхнула їх у глибину. Дихнуло мокрим тиньком, старою, пророслою картоплею і ще чимось несвіжим. Іван перевалився через порога, світло крізь прочинені двері падало йому на спину, освітлюючи старий піджак з потертим швом. Збоку незграбно припасована латка, а черевики на задниках розпорилися. Проглядала на шиї темна засмальцована сорочка.

— Заходь, будь ласка, — прошепотів Іван. — Зараз я запалю світло!

Він налапав двері і з рипом відчинив. Клацнув умикачем — жовте світло розлилося кімнатою. Незастелене ліжко сіріло

несвіжими простирадлами, на столі стояла закопчена каструля, валялися й стояли пляшки, на підвіконні — аж чорний чайник, пахло застояним перегаром тютюну. Витерта козяча шкура валялася під ногами, а долішня шибка забита фанерою.

Стояв серед усього цього важкий, незграбний. Розстібнута сорочка оголювала жилаву шию, а ямка між дужок глибоко западала у груди.

Марії стало страшно, адже потрапила до зовсім чужого й незнайомого чоловіка, потрапила вночі, до п'яного чоловіка, який може тут накинутися на неї і бозна що з нею вчинити, і ніхто її тут не оборонить. Холодний, слизький жах змієм повз її по спині, руки притислися до перс, і вона вже готова була закричати. Широко розплющилася, бо не могла не усвідомлювати свого становища, адже коли добровільно прийшла до чужої хати вночі, мала б тут і залишитися. Віч-на-віч із цим чужим, брудним, п'яним, нечупарним, смердючим чоловіком, в якого в очах уже спалахували хтиві іскри. Жах знову хльоснув її по тілу, вона зірвалася й метнулася назад. Заплеснула за собою двері і вискочила в передухіддя. Дрібно й різко затарабанила закаблуками об злизані сходи, і сходи дружно відповіли на її втечу. Вилетіла на вулицю, їй вдарив в обличчя нудотний плюгавенький дощ. Захотілося зупинитися, впасти, роздерти пальцями вогуку землю й голосно на весь світ заридати.

Зупинилася, і її огорнула раптом нічна тиша. Спокійно сіявся над землею дощ і робилося холодно. Марія стояла поблідла й напружено вдивлялася перед себе. Вицвілі вуста завуружилися, нечутно проказуючи ім'я того, хто вже ніколи не повернеться в це земне, таке просте і разом з тим складне життя.

З іншого боку їй стало жаль. Жаль отого занедбаного й самотнього, котрий залишився вгорі і котрий так безпомічно й прохально на неї дивився. Але вона провела його додому, отже він у цій ночі не пропаде. Надто п'яний, щоб спуститися по сходах ще раз і забрати її з цієї порожньої мокрої вулиці. Вона ще постояла, ще почекала — було довкола тихо. Тоді не витримала тієї тиші і, схлипнувши раз і другий, подалася під сходи.

Іван сидів серед своєї розгардіяшної кімнати, опустивши голову, руки його безживно звисали вздовж тіла. На рип дверей він звів тихі й покірливі очі, вона ж дивилася на нього перелякано.

— Забула тобі сказати... — шепнула вона, але він раптом усміхнувся до неї, тепло й гарно.

— Зморилися ми, — мовив. — Я і ти!.. Надворі дощ?

— Дощ, — сказала вона, та й пахтіло від неї ніччю, вологою й мокрою одежею.

— Ти стели й будемо спати, — сказав він, все так само всміхаючись. — Звісно, коли ти не проти...

ЗУСТРІЧІ З ПАВЛОМ ТИЧИНОЮ

До 100-річчя з дня народження поета (21.I.1891-16.9.1967)

Дмитро Степовик

27 січня 1991 року виповнилося сто років з дня народження Павла Тичини. Під будь-яким оглядом і за всяких обставин ця постать оминути неможливо. Тисячі і мільйони людських особистостей з видатними рисами вдачі безслідно змивала і продовжує змивати могутня хвиля історії. Тичина ж зі своєю сором'язливістю, негучним і високим голосом опинився у фокусі української національної історії ХХ віку з усіма її драматичними і трагічними сторінками.* Тичина, сором'язливий і скромний Тичина з чернігівських Пісок, опинився у фокусі української літератури й історії як персонаж Шекспірівської трагедії, перенесеної на український ґрунт. Але від 1930-их років починаючи, сталінсько-хрущовсько-брежнєвська пропаганда виставляла його у зовсім інших авреолях — героїчних, епічних і навіть комічних. (Щодо останніх, то я був свідком, як одні й ті ж особи з трибун підносили Тичину до неба, а опинившись в "узком кругу своих", приписували йому примітивні віршики, підлаждували під його поетичний стиль епіграму типу: "А Тичина пише вірші, та все гірші, та все гірші, та все як один, та все як один"). Та в будь-яких своїх виявах пропаганда опинялася у своїй паразитарній ролі — животіли біля правди, споганюючи й отруюючи її. Правду

* Дехто навіть вважав Тичину найбільшим поетом його доби. У книзі спогадів про Тичину *Співець нового світу* Юрій Смолич, не моргнувши оком, писав: "Я абсолютно певний — і мені радісно це стверджувати, що Павло Тичина цілком правомірно став четвертим у когорті найбільших поетів України: Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка, Павло Тичина... Він найбільший поет своєї епохи". Залишимо цю "абсолютну певність" у визначенні порядкових чисел найбільших поетів України на совісті Юрія Смолича. Зрештою, ці панегіричні спогади появилися на світ Божий на початку 1970-их років, коли в Україні починалися чергові лови і полювання на великих, середніх і малих поетів, тому найпевніше було віддати ярлик найбільшого поета уже мертвому на той час Тичині, ніж сподіватися, що серед заарештованих і посаджених може виявитися хтось, кому Провидіння, а не номенклятурні особи, виділить місце поряд з Шевченком і Лесею Українкою.

Навіть коли гола, безсовісна пропаганда заступає серйозну аналізу, у цьому є якийсь сенс, є якась доля правди: пропаганда за самою своєю природою покликана паразитувати на чомусь істинному і значному, щоб самій виглядати правдоподібною.

про Тичину знало дуже вузьке коло людей. У другій половині свого життя він замкнув своє правдиве "я" на кілька замків. І вже ніколи двері його душі не відкривалися широко, а тільки привідкривалися у рідкісні моменти на дуже вузьку щілину, в яку не могло проникнути ніщо і ніхто, що викликало його підозру, сумнів, недовіра і страх. Було два Тичини — внутрішній і зовнішній. Перший в глибинах свого "я" з надією молився Богові, як і в юності, за свій знедолений, покалічений "збільшовиченою ерою" народ. Другий писав "Партія веде" і таке інше.

Людині з роздвоєним "я" не позаздриш. Вона постійно мусить платити моральний податок і Богові, і кесареві. У ній одне "я" бунтуватиме проти другого. Внутрішня гармонія буде порушена, а природне жадання спокою залишиться тільки у сфері мрій. Ще антична мудрість виробила теорію досконалої людини із зрівноваженням у ній душевного і фізичного. На жаль, теорія залишилася тільки теорією. Дійсність постійно розбивала цілісну природу людини. А чи багатьом вдається втекти від дійсності? Тичина належить до покоління, якому шлях утечі від страшної дійсності був категорично перетятий. Коли закінчилася так звана "українізація" 1920-их років, національно свідома українська інтелігенція (до якої, поза всякими сумнівами, належав і Тичина) виявилася загнаною у глухий кут. Вибір був невеликий, за формулою елементарної логіки: *tertium non datur* (третього не дано). Належало або здатися на поталу кесаря, або попроситися з волею і життям. Зовні усе виглядає так, ніби Тичина вибрав перший шлях, за що й був обласканий кесарем, чи точніше його прокураторами в Україні. Справді, нагороди і премії встеляли його подальше життя: академік, лавреат Сталінської премії, лавреат Шевченківської премії, герой соціалістичної праці, кавалер різних орденів. Але то тільки зовні. Тичина як християнин, інтелігент, правдивий українець і високообдарований поет просто не міг заплющити очі на ті катаклізми, які переживала Україна під сталінським пресом, а тим більше схвалювати їх. Не зрадлива вдача перебіжчика, а погідний характер і віра в те, що і запеклий злочинець має бодай один шанс покаятися, — усе це змусило його, очевидно, стати на кесаревий бік, щоб спробувати у п'ятмі його царства засвічувати досвітні вогні надії і цим пом'якшити чорноту ночі.

По-іншому просто не можу думати про Тичину. Таємницю свого життя він не розкрив. Він забрав у могилу пережиту драму 30-их років. Від неї залишився тільки страх — страх перед усім, що його оточувало. Цей страх, що з роками набував форми манії переслідування, міг би посвідчити, що Тичина щодо індивідуальної вдачі не був людиною найхоробрішого десятка. Але страх також є до певної міри гарантією його порядности як людини, котра не знає дійсної причини прихильности до неї кесаря і шоднини чекає

зміни милости на гнів. Зрадники, які "заслужили" прихильність диктаторів своєю чорною роботою, поводяться куди сміливіше. Комплекс Тичини — це складний психологічний вузол, який не можна розплутати, тільки посилаючись на його літературну творчість, публічні виступи, громадську і державну (після війни він деякий час був міністром освіти України) діяльність. Тичина у приватному житті, Тичина за сірими стінами свого київського помешкання на вулиці Рєпіна, Тичина у своїй "урядовій" дачі в лісі Кончі Заспи, що південніше Києва, — тільки цей "тіньовий" Тичина міг би вияскравити драму життя українського інтелігента ХХ віку — між світлом і темрявою, між життям і смертю. "Міг би", бо він, поет, на правду цього не зробив, — чи то просто не встиг (хвороба і смерть звалилися на нього якимось зенацька), чи то паралізуюча сила страху не дозволяла навстіж відкрити на схилку життя двері свого інтимного, глибоко схованого "я".

Тільки у приватних розмовах з людьми, до яких мав довір'я, іноді розкривав драматичний стан своєї душі, ніби вибачаючись, що зостався живим, в той час, як давні друзі й однодумці стали мучениками розстріляного відродження; що служив системі, яка плондрувала усе йому дороге; що писав твори, про які бажав би, аби вони ніколи не з'явилися на світ. Але треба було бачити, як застережливо й делікатно виявлялися у поета ці жалі! Це були радше натяки. Тичина користувався у розмовах символами; код їхнього розшифрування знали тільки рідкісні і близькі йому люди, а вже через них — й інші знайомі та відвідувачі. Сам Тичина нікому не розшифровував своїх символів. Але, наприклад, запропонована ним склянка чаю означала, що співбесідник для нього бажаний, він хоче продовжувати розмову. І навпаки, запитання про те, чи не робить відчинене вікно протягу для відвідувача, означало, що пора, так би мовити, заокруглюватися, бо в нього мало часу.

Це була дуже делікатна людина. Часом дивуєшся, як він міг так багато років бути на видноті при режимах, де перші місця здобуваються підступом, інтригами і міцними ліктями. Очевидно, і в джунглях потрібні порядні, благородні люди, якими, на жаль, прикриваються ті, хто благородство розуміє як чисту абстракцію. Коли я вперше побачив Тичину восени 1956 року на так званому "Дні поезії" в одній із спеціалізованих книгарень Києва на Володимирській вулиці, поблизу оперного театру (тепер цей будинок не існує), то зі здивуванням відзначив, як скромно, непомітно тримався старійшина української поезії з хрестоматійним ім'ям! Куди менш відомі поети поводили себе, мов трибуни, голосно читали вірші, розмашисто підписували свої збірки киянам, в основному студентам університету й педагогічного інституту. Тичина ж забився у найдавший куток крамниці, говорив з кожним співбесідником так довго, як того хотів співбесідник, а на титулах

своїх книжок не тільки розписувався, а запитував студента про його прізвище та ім'я, звідки родом, де вчиться, чи любить поезію, чи сам пише вірші. Хоч до нього виладувалася чималенька черга, він не оминув увагою нікого. Коли інші поети, розпродавши усі свої книжки, пішли додому, Тичина все ще залишався у своєму кутку і відхиляв усі пропозиції адміністраторки книгарні вийти до центру залі й сісти за столом в усіх на видноті. Я був одним з тих, кому тоді довелося поговорити з "живим Тичиною" хвилин 10, дістати його дарчий підпис, що багато років був для мене, тоді студента факультету журналістики Київського університету, предметом неабиякої гордості. В гуртожитку на вулиці Освіти, в аудиторіях університету ми ще довго подивляли цю простоту, уважність Тичини. Дехто вважав, що це він так тримався "спеціально", розраховуючи на популярність серед студентства. І таким скептикам вірилося, бо чиясь рука вперто компромітувала Тичину серед української молоді, особливо в університетських колах. Висміювалися якраз його ранні поетичні твори, тобто найдовершеніші з погляду літературної форми. Очевидно, для 18—20-річних студентів розібратися в усіх тонкощах літературної боротьби у розколотому, розтерзаному Кисві неможливо. На старших курсах я довідався, що Тичина запрошує до себе до хати тих студентів (переважно гуманітарних факультетів), які пишуть вірші. Мене теж запрошували на "Тичининські чаї", але я з жалем відхиляв ті запрошення колег, бо перестав писати вірші, захопившись наукою — теорією й історією мистецтва. А що б я робив на тих вечорах, коли кожен мусів прочитати перед Павлом Тичиною і його дружиною Лідією бодай один—два вірші?

Нас, студентів-гуманітаріїв з небагатих родин, приваблювали у візитах до Тичини теплота і щедрість, навіть можливість смачно повечеряти. Ситуація в університеті була тяжка. Після протестів кількох угруповань студентів різних факультетів проти розправи радянських військ з угорськими повстанцями (1956), почалася хвиля виключень з університету, виклики у різні "особиє отдєли", позбавлення стипендій. Ми ще були дуже молоді, сумували за своїми родинками, тому кожне добре людяне слово старших було рятівним від ностальгії. Тичини не мали власних дітей, і всі нерозтрачені батьківські й материнські почуття віддавали дітям матері-України. Про Україну Тичина говорив молоді на тих неформальних бесідах як про живу людину. Навіть не в алегоричному пляні, а як про конкретну матір кожного з нас! Студенти, що відвідували "Тичининські чаї", не могли не завважити, що поет, сам пишучи вірші про Комуністичну партію, нічого подібного не радив писати їм: він з властивою йому обережністю учив любити Україну як найбільшу цінність життя. Студенти, може, ще не знали нічого про феномен роздвоєної психіки, але у простоті душевній кожен проймався

думкою, що Тичина декларативних віршів, які друкувалися до різних дат і ювілеїв у газетах і журналах, — то ще не весь Тичина. Більше того, то не правдивий Тичина! Однак ніхто не міг тоді пояснити ні собі, ні іншим, чому таке роздвоєння може бути у, здавалося б, всесильної людини. Трагедія тридцятих років, згадки про голодомор і великий терор були під суворою забороною. Дітям, що їхали до Києва на навчання, батьки наказували не випускати ані пари з уст про страхіття 1933 і 1937 років. І їх, що пережили ті жахи, можна було зрозуміти. Якому батькові, якій матері хочеться, щоб сина чи доньку викинули з інституту, з університету за одне слово? А не знаючи всієї правди, неможливо було збагнути зламу в житті Тичини (та й хіба у ньому одному?), дошукатися причин того страху, який виразно був присутній у приватних розмовах.

Якраз декларативно-ювілейне віршування Тичини, яке ніким (включно, здається, і самим поетом) серйозно не сприймалося, спричинило мою другу зустріч з Тичиною 4 листопада 1960 року. Редактор газети *Молодь України*, де я став працювати після закінчення університету, доручив мені "організувати" (як мовилося суконною мовою редакційних летючок) вірша Тичини на "святковий" випуск газети 7 листопада. На мою пропозицію Тичина за день чи два написав того вірша. І ось я приїхав на вулицю Рєпіна його забрати. Був здивований, що Тичина пам'ятав мене зі зустрічі на "Дні поезії" 1956 року. Тому перше запитання його було про мої "успіхи на поетичній ниві", але позаяк тих успіхів не було (бо й не було самої поезії), ми розмовляли цілих три години про все потроху — від поетової молодости, заснування газети *Молодь України* (він згадував найменші деталі підготовки й видрукування її першого числа) до "морального кодексу будівника комунізму". Хоч фотокореспондент Сергій Титов і я годилися Тичині в онуки, він провадив з нами розмову без жодного натяку на зверхність свого віку і свого становища номенклятурного поета число 1. Однак коли мова зайшла про горезвісний "кодекс будівника комунізму", він неначе скинув з себе маску статечности й офіційности і голосно засміявся. Мені здається, що це і був той рідкісний момент, коли поет привідкрив двері свого правдивого єства. Справа в тім, що модерний у тих часах винахід Микитою Хрущовим "морального кодексу" був плягіятом Біблії, Десяти Заповідей, перелицьованих і перенесених на ідеологічний ґрунт атеїстичної імперії. Про це знали всі, хто хоч один раз читав Святе Письмо. Гострі на язик літератори й журналісти подекували, що Хрущова слід би було ввести у клясики української літератури, поставивши його поряд з Іваном Котляревським: основоположник нової української літератури перелицьовав *Енеїду*, а Хрущов — Біблію. Думаю, що Тичина знав про цю гумористичну оповідку, авторство якої приписували тоді редакторів журналу *Перець* Федорові Маківчукові. Я дуже хотів

продовжити розмову з Тичиною про той "моральний кодекс", оскільки в редакції було багато розмов про його пропаганду. Проте Тичина не виявив охоти говорити про нього, але зробив це у власний для себе спосіб: запропонував по другій склянці чаю з цитриною. Це мало означати, що він бажає продовжувати з нами розмову, але не про фальшивий "моральний кодекс".

Обережність, що межувала зі страхом, пронизувала його поведінку. Особливо, коли мова заходила на "недозволені теми". У просторому помешканні не було нікого, крім нас і дружини Лідії, але Тичина поведив себе так, наче в кожному закутку були сховані підслуховуючі і підглядаючі апарати. Він озирався, ніяковів, знічувався, спішно переводив мову на інше. Його почуття негосподарем навіть у власній квартирі було помітне і неозброєним, як кажуть, оком. Часом до розмови приєднувалася його дружина. В один з моментів, коли ми говорили про згаданий "моральний кодекс" (чи про щось подібне з арсеналу неформальних розмов), дружина Лідія, помітивши ніяковіття Тичини, виразно приложила пальця до уст, а потім показала рукою туди, де була квартира їхнього сусіди Миколи Бажана. Причому вона вибрала момент для цього промовистого жесту, коли Сергій Титов вовтузився зі своєю фотоапаратурою, готуючися робити знімку Тичини для газети. Я був надзвичайно здивований: і тут, на літературному Парнасі, бояться один одного, точнісінько так, як на низах, по незчисленних колгоспах, радгоспах, фермах, заводах, фабриках!

Про що б ми не говорили, Тичина висловлювався дотепно, розумно, філософічно. В кожному русі і жесті, у кожному слові відчувалися інтелігентність, повага й увага до співбесідника, до людей взагалі. Інколи його вислови були так насичені образністю, що звучали, як мудрі афоризми. На жаль, я не записав їх, бо Тичина якось дивно реагував і на записування його слів, і на фотографування. Можливо, й тут давав про себе знати його інстинктивний страх перед фіксацією його слів: як би, мовляв, чого не вийшло... Та поза тим, все ж відчувався великий майстер слова, для якого образне, метафоричне думання є не вправою, не студією, а професією, щоденною практикою. У своєму нотатнику я тоді записав враження про Тичину: "В моїх очах 22-річного юнака лжеміт про Тичину як про бездару й простака розвіявся. У мене склалося враження, що це людина тяжкої долі і складного внутрішнього життя. Зовні розмову з ним вести легко, але то тільки зовні. Насправді багато простих речей у його устах звучить символічно і багатозначно. Він любить жарт, але не виносить фамільярности... Він настільки тактовний, що не може зробити зауваження на безтактовність інших".

Довго згадувалося те 4 листопада 1960 року. Особиста зустріч і тривала розмова відкрили іншого Тичину — не того, якого

вивчалоя за підручниками у школі й університеті, і не того, про якого розповідали анекдоти у Києві і поза Києвом. Проте дві проблеми залишилися для мене нез'ясованими після тієї зустрічі: причина його страху ледь не перед кожним шарудінням миші; чому його природна мудрість і яскрава образність мови не віддзеркалюються у нових віршах та поемах?

Часткову (але тільки часткову!) відповідь на ці два питання я одержав під час третьої (і останньої) зустрічі з Тичиною 9 липня 1966 року в його заміській хаті у Кончі Заспі. Восени того року я мав залишити працю в редакції *Молоді України* і переходити на наукову працю як аспірант Академії Наук. Колеґа з редакції, завідувач відділу літературної критики Дмитро Головка, був родом з того ж самого села Піски, що й Тичина. Він збирався писати нарис про поета і навіть мав заготовлений заголовок: "На майдані коло церкви". Під час телефонічної розмови з Дмитром Головком Тичина запросив на свою дачу і другого Дмитра — мене. Головка переконавав мене, що треба поїхати, бо в науковому терені мені, очевидно, не випаде шансу побачитися з поетом, який (ходили чутки) підупадав на здоров'ї.

І ми поїхали. Як і в будинку на вулиці Рєпіна, перед входом до обгородженої дільниці урядових дач у Конча-Заспівському лісі нас зустрів сторож так званої "воснізованої охорони" і, перевіривши, чи співпадають прізвища у наших редакційних посвідченнях з тими, які йому сповістив телефонічно Тичина, пропустив нас за огорожу. Було враження, що тут нікого нема. Між струнками соснами і ялинами то тут, то там білили одноповерхові цегляні будиночки, деякі обшиті деревом, але навколо — ні душі. Якби сторож не показав нам, до якого саме будинку треба прямувати, нам не було б у кого запитати, де тут живе Тичина? (Цікавий деталь: у сторожа була своя, чітко опанована ним, шкала пріоритетів. Він сказав, як треба йти до дачі Сидора Ковпака, а не до дачі Павла Тичини. Ковпак, тоді заступник голови президії Верховної Ради Української РСР, займав рівно половину будинку. Але у свідомості сторожа, зросійщеного "хахла", номенклатурне число партійно-державного діяча Ковпака було вище за число поета Тичини, який, до речі, ряд років посідав вишу за Ковпака посаду — голови Верховної Ради республіки. Але в уяві охоронця урядових дач міцно засіло, що Тичина живе у будинку Ковпака, а не навпаки).

Тичина зустрів нас на веранді, де читав гранки чергового тому *Української Радянської Енциклопедії*, бо був членом редакційної колеґії цього видання і мусів вичитувати свою долю статей і гасел з питань літературознавства. *УРЕ* очолював сузіда Тичини в київському будинку Микола Бажан. Пригадавши виразний остерігаючий жест Лідії Тичини в напрямі квартири Бажана шість років тому, я про себе подумав, що Павло Тичина мав би дуже уважно

читати енциклопедичні гранки з огляду на "братерську" опіку ним з боку Бажана.

За неповних шість років від того часу, коли ми востаннє з ним розмовляли, Тичина помітно змінився. Він раніше виглядав молодшим за свої роки, але тепер здавався старшим за свої 75. Очевидно, на зовнішності позначилася недавно перенесена тяжка операція, малорухливий спосіб життя, руйнівність різних хеміо-терапевтичних лікувальних препаратів. Присмерк трагічності ліг на його обличчя: цього не помічав я раніше. Ми пробули у Кончі Заспі увесь день, до пізнього вечора. Подружжя Тичин не хотіло відпускати нас раніше. Дмитро Головка і я відчули, якими самотніми є ці люди. Пробували розвіяти їхній невеселий настрій. І самі не спішили залишати Кончу Заспу, наче передчуваючи, що це остання розмова і остання зустріч, принаймні з Павлом Тичиною. Справді, 14 місяців після того (16 вересня 1967 року) поет помер. Власне кажучи, Дмитро Головка мав достатньо матеріалу про свого земляка для запланованого нарису. Але Головка хотів вдосталь наговоритися з тим, хто на власний кошт збудував школу в селі Піски, хто під час приїздів до Пісок заходив чи не до кожної хати, а особливо до вдів, калік і сиріт, щоб дати якогось карбованця зі своїх не таких уже щедрих гонорарів. Під час Другої світової війни село Піски було спалене цілковито, і Тичина, як тільки міг, старався посприяти уцілілим селянам підвести село з попелу. Таємно вірячи в Бога, Тичина переживав, що його односельці народжуються і живуть без святого хрещення, бо церкву в селі також спалено, а він не міг пожертвувати на її відбудову, хоч би й як того хотів. Кайдани, золоті кайдани офіційного літератора атеїстичної держави, сковували не тільки його руки, його письменницьке перо, а й кожну клітину його ества. Він заплатив неймовірно високу моральну ціну за право зостатися живим під час винищення української інтелігенції.

Під час прогулянок у лісі він був куди відвертішим, ніж у хаті. Він чомусь боявся стін, наче за ними стояли легіони потаємних агентів, які тільки й чекали, що він скаже якесь необережне слово. Ось що може зробити з доброзичливої, незлої, віруючої в Бога людини 50 років життя під пресом "будівництва нового суспільства"! Тичина — офіційний поет, державний діяч, депутат Верховної Ради, колишній міністер уряду республіки, — боявся навіть пожалітися своєму сусідові на дачі Сидорові Ковпакові на сина, який влаштовує бучні гуляння зі своїми компаніями, вмикаючи по ночах гучну музику. Обом нам, Дмитрові й мені, дуже хотілося під час прогулянок поставити Тичині прямі запитання: "В чому причина вашої полохливості, покори перед нищими й жалюгідними людьми з «апарату»? Адже ваші твори, ваші виступи у 1920-их роках промовляють про вас як про сміливу й мужню людину?"

Ці запитання ми збиралися поставити, ще готуючись до

поїздки у Кончу Заспу. Проте розмова була такою погідною, що ми не вишукали ситуації, аби вимовити те, що хотіли. Ми боялися зачепити болючий нерв Тичини, порушити етикет гостинності. Але часткову відповідь дістали. Тичина згадував про бурхливе й суперечне літературно-мистецьке життя Харкова і Києва доби "українізації", з жалем говорив про репресованих колег. "Чому б Вам не написати про це спогади, сказати правду про людей, які ще й сьогодні, після розвінчання сталінізму, фальшуються офіційним літературознавством, театрознавством, мистецтвознавством? — запитали ми. — Адже свідків лишається все менше й менше".

Тичина довго мовчав, повільно ступаючи по густій траві домашніми вовняними капцями. Ми запитально дивилися на його опущену голову. Відтак він зупинився, вивчаюче і прискіпливо подивився кожному з нас у вічі. Я не забуду того погляду. Він тривав якись секунди, але цього було достатньо, щоб досягнути затаєну журбу, перемішану з недовір'ям і все тим самим... страхом! Мені здалося, що, знаючи нас обох багато років, маючи можливість переконатися, що ми його глибоко шануємо, він засумнівався: *запитуємо* ми його, чи *випитуємо*? Ця боротьба тривала у ньому довгенько. Можливо, страх нашіптував йому: "Ось ці двоє підіслані, щоб вивідати, збираюся я писати мемуари, чи ні". Бо ніякої відповіді не було та й не було. Але, слава Богу, совість перемогла страх. По довгій мовчанці ми сіли на лаві в гушавині лісу, і Тичина сказав те, що, мабуть, обмірковував, виношував у собі, але не вважувався нікому висказати.

Не могло бути й мови, аби вийняти олівець і щось записувати. Це було б витлумачено зле, і наш співрозмовник або не сказав би нічого, або імовірно деклярував би не те, про що насправді думав. Тому згадую з тієї розмови те, що збереглося за чверть століття у пам'яті.

Тичина вважав, що його покоління пережило одну з найбільших трагедій в історії людства: дві світові війни, фашизм, голодомори 1921, 1933, 1947 років, сталінські репресії. Він порівнював ці катаклізми із зруйнуванням Титом Єрусалиму, інквізицією, Варфоломіївською ніччю. Тяжкі втрати українського народу він трактував у широкому історичному контексті. Він сказав, що якби усе залишив і почав писати мемуари, вони не могли б бути об'єктивними, тому що для правдивого і безпристрасного освітлення подій потрібен значно більший час, ніж два чи три десятиліття. Він сказав слова, які ми тоді вважали утопією, але які насправді виявилися пророчими: правда про злочини партії і влади проти власного народу вийде з надр самої партії. Ми не повірили в це; навіть не хотіли уточнювати, яким чином, на думку Тичини, це мало б відбутися: чи не за сміховинною формулою "критики і самокритики

як рушійної сили соціалістичного суспільства”? Так, ми вважали цю тезу нереальною і фантастичною. Але Тичина знав, що говорив. Він мав досвід, якого не мали ми. Тоді, 1966 року, ми вважали, що рух шістдесятників буде рости і набирати сили. Він же сказав неймовірну річ: що рух цей уже кінчається і наближаються нові репресії; остерігав бути обережними. Не знаю, чи це була його інтуїція, чи він був ознайомлений з темними плямами нового керівництва на чолі з Брежнєвим.

Тичина кілька разів повторював християнську в своїй основі думку, що життя людини — понад усе, що це великий дар Божий. Він критикував нас за те, що ми вірили словам, нібито ніде й ніколи свободи не можна викупити без жертв. Перечекати бурю, сховатися від чуми, але вистояти і вижити, щоб продовжити те, чого не зробили інші. У цій його тезі ми відчували натяк на свою власну біографію. Очевидно, Тичина вважав, що після закінчення ери сталінізму він став тим же, ким був у 1920-их роках. Але це було не так. Хіба, може, в тому була якась дешиця правди, що Тичина як старійшина з-поміж поетів справді опікав молодих поетів-шістдесятників, пробивав їм дорогу, допомагав друкувати їхні збірки у видавництвах. Пам’ятаю, він хвалив *Молодь України* (і особисто Дмитра Головка) за систематичне ведення рубрики “Молоді голоси”. Через посередництво цієї поетичної (чи радше літературної) сторінки ми тоді ознайомили тисячі й тисячі читачів з новою хвилею молодої літератури. Тичина не тільки стежив за цією рубрикою, а й рекомендував Головкові нові й нові імена поетів, прозаїків, публіцистів, які, власне, і творили літературу шістдесятників. Він постійно підкреслював, що даровитих людей треба берегти, остерігати їх від непродуманих кроків, а їм самим не наражатися на неприємності і конфлікти з владою. Поет побоювався, щоб із шістдесятниками не трапилося того, що сталося з багатьма діячами культури у 1930-их роках. Ні я, ні Головка не були згідні з цими поступовськими, компромістичними переконаннями Тичини, але воліли не заперечувати йому. Ми щодня зустрічалися з молодими літераторами й мистцями і знали про їхні справжні настрої, які були вельми далекими від того всього, що радив Тичина. Похилий вік і довгі роки життя під Дамокловим мечем страху зробили з колишнього поета української революції полохливого дядечка, який навіть у ясну погоду виходив на вулицю з парасолькою.

Втім, Тичину гнітило його місце серед, або поблизу тодішньої номенклатурної верхівки України. Це впливало навіть з розмов на побутові теми. Я похвалив, пригадую, красу лісу Кончі Заспи, пануючу тишу, напоєне сосновими, ялинковими духмянками повітря, близькість Дніпра. Тичина зідхнув і сказав, що тут дійсно гарно, але він почуває себе (і він повів рукою по біліючих

довкола дачах урядовців) між ними чужим і хотів би доживати віку в рідних Пісках, якби там були бодай елементарні умови з огляду на його стан здоров'я. І ще один епізод. Ми втрюх поверталися до хати на вечерю, яку приготувала дружина поета. Мова зайшла про зневажливе ставлення до Тичини, яке ставало дедалі помітнішим і в Академії Наук, членом якої був Тичина, і в урядових інстанціях. Головка запитав, чому в січні 1966 року ні ЦК КПУ, ні Рада Міністрів не взяли участі у відзначенні 75-річчя з дня його народження. Тичина іронічно усміхнувся і промовив: "Відколи відзначають мої ювілеї, це був єдиний, коли я на правду почувався іменником". Із зворушливістю говорив Тичина про роки перебування на посаді міністра народної освіти, коли рядові вчителі української мови й літератури допомагали йому протистояти витісненню рідної мови з міських шкіл, утримати у правопісі оригінальні елементи української мови, боротися проти скорочення курсів української літератури.

Пізно увечері ми залишили будиночок під виноградними лозами. Павло Тичина і його дружина провели нас аж до воріт. Ми ще раз озирнулися і побачили двох самотніх літніх людей біля пофарбованої у зелений колір фіртки — високого Тичину у білій куртці з чорним комірцем і його маленьку дружину у вовняній кофтині. Я особисто відчув, що це прощальний погляд. Нам належало ще йти і йти. А вони залишалися за парканом Кончі Заспи. У золотій клітці, з якої так і не наважилися вибратися, незважаючи на настирливий поклик серця жити на волі.

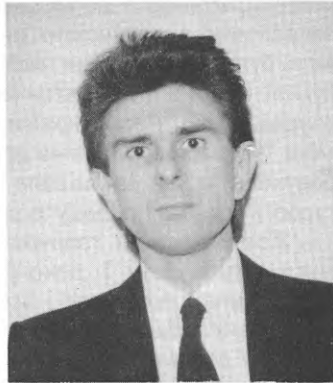


Павло Тичина (праворуч) і Дмитро Степовик (автор спогадів). 9 липня 1966 р.
Конча Заспа під Києвом. (Публікується вперше. Фото Дмитра Головка)

ФЕМІНІЗМ У ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ До 120-річчя з дня народження

Роман Веретельник

Українське літературознавство ще досі не має аналізу новаторства Лесі Українки та її бунту проти тогочасної літературної атмосфери з перспективи статі. Тим часом її драми представляють собою ніщо інше, як революційний виклик патріархальному устроєві, що існував у тодішній літературі. Феміністична критика дає перспективу для переінтерпретації творчості Лесі Українки. Феміністична критика уможливорює, парафразуючи Елейн Шовалтер, "як збагнути значення там, де попередньо була порожнеча".¹



Роман Веретельник

Леся Українка була головним чином інтелектуальною письменницею, а також інтелектуальною феміністкою. Добре ознайоmlена як з літературними, так і з філософськими теоріями своєї доби, вона часто занурювала своїх дійових осіб у глибокі філософські дилеми. Замість описувати становище "пересічної" жінки з її проблемами, Леся Українка писала про неординарних жінок великої сили волі й інтелекту, котрі знаходяться в катаклізових кризах і тривожних обставинах. А при тому вона дбала про багатовимірне зображення жіночої психіки. Як мистець, поетка дозрівала і розвивалася поступово, розпросторюючи свою техніку і поглиблюючи світогляд. З літературно-художньої точки зору це означало шукання унікальної форми. Почавши поезією і чистою драмою, Леся Українка експериментувала над поетичними діялогами, поки, врешті, вибрала драматичну поему як найбільш підходящий для себе жанр. З точки зору феміністичної критики, її драми також виявляють еволюцію, еволюцію, яка дуже схожа на три стадії розвитку літературного фемінізму, що їх пропонує Елейн Шовалтер: імітація переважаючої домінуючої традиції; протест проти тих норм і цінностей (разом з підтримкою прав і цінностей меншостей, включно з вимогою автономії); нарешті — самовідкриття, шукання ідентичности, вже незалежної від опозиції.² Всі ці стадії можна чітко визначити в драмах Лесі Українки. А тому що історичного розвитку фемінізму в україн-

Переклав з англійської Юрій Веретельник.

ській літературі не було, Леся Українка прямувала вперед через ці етапи сама одна.

Її повалення патріархального літературного устрою було докорінним. Воно кидало виклик традиційним жіночим стереотипам відносно дійової особи, ситуації, місця дії і навіть сюжету та плану оповідання. Саме цей радикальний переворот традиції на основі статі спричинився до того, що Леся Українка стала чи не найбільш загадковою з українських письменників. Бо хоч її вклад та унікальність були визнані, вони ніколи не були повністю декодовані ані зрозумілі. Один з її найвитонченіших критиків, Михайло Драй-Хмара, зауважив, що "Леся Українку мало розуміли, або й зовсім не розуміли її сучасники".³ Сама вона була цілком свідома, що публіка не розуміла її, і це завдавало їй чимало болю.⁴ Вона висловила свої турботи з цього приводу художнім способом в драмі "У пуші".

Жоден аспект творчості Лесі Українки не являє собою більшого перевороту і деконструкції переважаючого устрою, як її зображення дійових осіб і ситуацій, в яких вони знаходяться.

Її найглибша ревізія традиції заключається у змальовуванні жінок. У своєму дослідженні з 1883 р. на тему зображення українських жінок в народних піснях під заголовком "Жіноча неволя в руських піснях народних" Іван Франко виявив, що жалюгідне становище жінок було завжди темою першорядного зацікавлення українського фолкльору (і звідти літератури також).⁵ В українській літературі помітні приклади жінок, яким заподіяно лихо, включають Наталку Івана Котляревського, Марусю Григорія Квітки-Основ'яненка, Катерину Шевченка і героїнь оповідань Марка Вовчка. Проте їхнє терпіння визначалося з чоловічої, і часто сентиментальної, точки зору. Образ покривдженої жінки в українській літературі XIX століття змальовується паралельно з такими ж образами в інших тогочасних літературах. Один дослідник констатує, що в англійській літературі XIX століття ідеальна жінка представлена як "пасивна, слухняна і понад усе *самовіддана істота*", — спостереження, яке рівнож стосується української літератури.⁶ Також присутні в українській літературі дві полярності жіночого прототипу: ангел і потвора.⁷ В українській літературі надається особливого значення жінці як ангелу-мученикові.

Драми Лесі Українки відкривають вступ в українську літературу жіночих дійових осіб, які є і складними особистостями, і жінками з тіла і крові з інтелектуальними, емоційними і статевими потребами. Леся Українка досягає багатогранних зображень жінок різними способами. У своїй першій п'єсі, "Блакитній троянді", вона зображує складну жінку в трагічній ситуації. Протагоністка Любов роздвоєна між сподіваннями патріархального суспільства і своїми власними бажаннями. П'єса суворо засуджує систему, яка вимагає від жінок поведінки, що заперечує їхню

волю і незалежність. У п'єсі Любов кохає Ореста, але не може покортися власним почуттям, бо вона здає собі справу, що її ідентичність загрожена зносинами з чоловіком у світі мужчини. Вона воліє збожеволіти і шляхом власного божевілля здобуває контроль над своєю долею. Своєю складністю і діяпазоном дії в п'єсі Любов уособлює появу на українській сцені "новітньої жінки".⁸ Дійові особи Лесі Українки часто дивують нас цілковитою зміною своїх сподівань. В захоплюючо саркастичному діялозі "Прощання" письменниця міняє традиційно сподівану чоловічо-жіночу поведінку. В діялозі чоловік і жінка (обоє безіменні) змінюють традиційні моделі поведінки: "Вона" — логічна і спокійна, "Він" — нерациональний та емоційний. У своїх драмах Леся Українка користується такою формою зміни багато разів. У "Камінному господареві" Анна виступає як трагічна героїня, тим відбираючи від Дон Жуана його центральну позицію в своїй власній легенді. Ця зміна є найбільш підричним аспектом драми супроти Дон-Жуанської легенди. Бо всупереч тому, що в історії свого зображення Жуан підходив навіть під гостру атаку, все ж він лишався центром уваги цієї легенди.

В Лесі Українки не завжди легко розпізнається зміна характерних особистостей персонажів. У традиційному літературознавстві Мавка з "Лісової пісні" представляє собою ніщо інше, як запровадження в українську літературу фольклорного новотвору.⁹ Більш істотно, проте, вона репрезентує в українській літературі зображення нової жінки, чия своєрідність особливо помітна в порівнянні з зображенням німфів іншими авторами (приміром, Шевченкова Русалка). "Лісову пісню" можна прочитати також як алегорію оповідання про рай, з тою різницею, що в Лесі Українки це чоловік, котрий спокушає жінку своїм мистецтвом.

Зміна характерних особливостей персонажів показана часом через структуру п'єс Лесі Українки. "У пуші" — це п'єса, в якій вона зображує самотність та ізоляцію мистця, якого не розуміють і недооцінюють ті, для кого він творить своє мистецтво. В розумінні критиків, ця драма віддзеркалює її особисте почуття ізоляції. Проте, чому б Леся Українка, як феміністичний автор, представляла чоловіка як протагоніста п'єси? Тут особливо багатозначне феміністичне прочитання цієї п'єси, яке підтверджує доцільність спостереження Сузан Губар, що "з точки зору виробництва культури, вона [жінка] є об'єктом мистецтва: вона — різьба з слонової кости або глиняна фігурка, ікона або лялька, але не скульптор".¹⁰ У п'єсі Річард (як мистець в суспільстві) розчарований відсутністю визнання його мистецтва власною громадою. Його особисте розстроєння як мистця (безсилля творити), проте, впливає з його неспроможності вирізьбити свою ідеальну жінку, зусилля, що приречене на невдачу. Неспроможність мистця-чоловіка створити ідеальну жінку є переворотом традиції, про яку згадує Губар.

Загальноприйнятим головним героєм "Руфіна і Прісцилли" є Руфін. Однак докладна аналіза п'єси показує, що трагедія Прісцилли така ж складна і важлива, як і Руфінова (на що натякає сам заголовок драми). Трагедії обох протагоністів представлені у точно віддзеркаленому виді. Подібний зразок зустрічається в "Одержимій". У цій п'єсі головна героїня, Міріям, любить Месію, але не може вірити його навчанню. Так як Ісус вмирає за тих, кого Він любить, Міріям вмирає за Нього, укаменована юрбою. Можна вважати, що її смерть дорівнює смерті Спасителя. Борис Якубський, один з найпроникливіших критиків Лесі Українки, інтерпретує дію Міріям як маніфестацію "великої, шаленої, безумної любови".¹¹ Константин Біда, підтримуючи думку Якубського, називає її любов "одержимістю".¹² Ні один, ні другий критик не може прийняти намагання жінки висловити любов шляхом вільного вибору, а не у відповідь на сподівання. Вартим уваги і багатозначним є те, що Леся Українка намагається розв'язати цю проблему шляхом зрівняння Христа-Бога зі смертною жінкою. У першій дії Христос питає Міріям: "Ти дорівнятиш хочеш..." Таким чином, Міріям Лесі Українки передбачила жінок у подіб Христу, які тепер стали популярними серед письменниць.¹³

У деяких п'єсах Лесі Українки жіноче перемагає чоловіче. До цієї категорії належать "Блакитна троянда", "Лісова пісня", "Камінний господар" і "Бояриня". В усіх чотирьох драмах жінки домінують над своїми товаришами чоловіками. Проте слід зазначити, що не завжди ці жінки морально чи в інших аспектах вищі від чоловіків, з котрими поділяють життя. По суті, одна з визначних характеристик особливостей жінок в Лесі Українки є їхня схильність помилятися. В "Боярині", наприклад, Оксана добре розуміє, що вона відповідальна за свій упадок як через свою засліплену любов до Степана, так і через свій страх перед конфліктом. Замість докоряти своєму марному чоловікові та обставинам, що призводять до її трагедії, Оксана бере на себе повну відповідальність за свої вчинки і приймає свою долю як кару. Вразливість, притаманна всім жінкам в Лесі Українки і звичайно представлена на тлі трагічної любови, сприяє повноті їхнього характеру, що й робить їхню схильність до корупції та інших хиб, традиційно притаманних чоловікам.

В "Боярині" також сильно проявляється спорідненість понять фемінізму та націоналізму. Живучи в Російській імперії, Леся Українка не могла відділити свого фемінізму від своєї національної ідентичності. Її фемінізм легко зливається з її націоналізмом, бо в дійсності оба поняття були ідеологіями визволення. В результаті появився український феміністичний націоналізм.

Незважаючи на те, що Леся Українка в більшості зацікавлена філософськими питаннями, вона все таки включає в свої п'єси

зразки щоденних проблем, які стоять перед жінками. "Адвокат Мартіян" пригадує, що хоч християнство обіцяє рівноправність чоловіків і жінок перед Богом, чоловіки-християни часто не вірять в застосування цього принципу на землі. Ця сама проблема звучить в "У пуші". А "Бояриня" і "Камінний господар" служать пригадкою образ, завданих жінкам в ім'я звичаю і традиції. "Прощання" підкреслює статеві нерівності в процесі залицяння.

Зігнувши важливість статі, традиційна українська літературна критика виявилася неспроможною всебічно охопити повне багатство творчості Лесі Українки і, щобільше, дещо неправильно інтерпретувала її. В результаті, хоч спричинену хворобою ізоляцію Лесі Українки можна вживати для пояснення почуття самотності, що лежить в основі її творчості, ця самотність ніколи не розглядалася як наслідок її становища як жінки, котра пише у світі, де жінки та їхні проблеми не вважаються важливими. У своєму дослідженні про Емилі Дікінсон Джоен Фейт Діл твердить, що Дікінсон була спроможною експериментувати і бути творчою саме тому, що сама вважала себе сторонньою людиною, відокремленою від традицій своїх предків-чоловіків.¹⁴ Подібним способом феміністичний підхід висуває потребу проаналізувати творчість Лесі Українки з точки зору відкинення української (і західної) романтичної традиції, а не її безкритичного присвоєння.

Критики вже давно сперечаються про використання Лесею Українкою "екзотичних" місць дії в її творах. Дискусія ведеться навколо того, чи Леся Українка, користуючись переважно неукраїнськими місцями дії, була зацікавлена в першу чергу українськими, чи "універсальними" проблемами. (Щоб бачити несумісність одного з другим — це абсурд сам собою). Незважаючи на те, що причини її вибору місць дії складні (не найменша з яких — її бажання розширити обрії рідної літератури), її вибір ніколи не був пояснений з точки зору статі. В піонерному дослідженні жінок і сучасного роману, Мері Елманн приходиться до висновку, що поняття безмежності обсягу вважається чоловічим, а обмеженості обсягу — жіночим. Таким чином, жінки письменниці мали обмежуватися "герметично запечатаними" просторами: насправді або до спальні, або до вітальні. Хоч дія її "Блакитної троянди" відбувається у вітальні, Леся Українка відтак створює місця дії, які далеко не замкнені чи обмежені у своєму просторі.¹⁵ З феміністичної перспективи, вибір місця дії являє собою ще один приклад виклику сподіваній нормі.

Леся Українка цікавилася різними сторонами життя своїх героїнь, включно з еротичною, і часто вводила у п'єси сексуальний символізм. Про це рідко згадують літературні критики.¹⁶ Фактично в патріархальному літературному каноні сама Леся Українка перетворилася в дівочу постать. Ніхто з біографів не згадує про її осо-

бисті любовні зацікавлення, а критики, описуючи ідеальні та духовні форми любови в творах письменниці, ігнорують будь-яке обговорення еротизму і сексуальности в її п'єсах. Мабуть, це могло б виявитися загрозливим для санітизованого образу Лесі Українки, витвореного чоловічою критикою. Проте ігнорувати цей аспект її творчости не слід. Сам факт, що він не був взятий до уваги з традиційно-патріархальної точки зору, вказує на брак об'єктивности цього погляду в його ставленні до жінок-письменниць та жінок-персонажів.

Численні п'єси Лесі Українки виявляють складні сексуальні символічні системи. В "Боярині" Оксану спочатку приваблює до Степана ідеальна любов: він обіцяє ніжно кохати її. Вона віддає перевагу його руці, чистій та незаплямованій кров'ю (і тому "дівочій"), над руками інших молодих мужчин України, в котрих кров на руках. Вони, на відміну від нього, користають з життя. Одружившись з ним, Оксана швидко приходиться до висновку, що не може жити з безсилим чоловіком. (Степан стає безсилим шляхом власного вибору). При кінці п'єси Оксана порівнює себе і Степана до шаблі й піхви, які через брак вжитку заіржавіли одне до одного, втративши здатність функціонувати. Хоч і можна інакше пояснити деякі з цих образів, їх сексуальна основа безперечна.

Сексуальна проблема — це сама суть п'єси "Руфін і Прісцилла". Оба протагоністи дуже люблять одне одного. Прісцилла — глибоковірюща християнка, але Руфін, хоч і намагається бути таким, не може інтелектуально прийняти християнства. Прісцилла стоїть перед дилемою: вона не може бути жінкою Руфінові (мати з ним статеві зносини), якщо він не стане християнином (вона знає, що цього він не може зробити). Трагедія Прісцилли в тому, що вона неспроможна одночасно бути і жінкою Руфінові, і віруючою. Таким чином, філософська проблема між чоловіком і жінкою створює трагедію, яка проявляється в сексуальності.

Найскладнішою п'єсою щодо сексуальної образної системи є "Камінний господар". Два фалічні символи домінують у п'єсі: рапіра Дон Жуана і кришталева гора, яка з'являється в повторному сні Анни. Дон Жуан, котрий у ході п'єси цілковито втрачає мужеськість, розраховує на свою шаблю для захисту свого крихкого почуття мужности. Єдиний спосіб, яким він може дорівнятися Командорові, — це спочатку погрозувати йому, а потім вбити його своєю рапірою. Відчувши виклик в заяві Анни, що вона замкнулася в неприступному замку, Жуан каже: "Хіба вже я не маю шпаги, Анно?" На це вона відповідає викликуючим тоном: "Так що ж — ви думаєте обезлюдити Мадрид?" У своєму сні Анна уявляє себе на вершині кришталевої гори, куди жоден чоловік не має доступу до неї. Бути на вершині цього фалічного символу означає силу для Анни, котра саме з цих вершин кидає виклик Дон Жуанові і врешті

перемагає його. "Лісова пісня" контрастує світи еротичної та духовної любови. Мавка, яка є сотворінням природи, вільним від суспільних порядків, — постать надзвичайно еротична. Такою ми її бачимо з Перелесникових спокус і з її розмов зі своєю ненаситною двоюрідною сестрою Русалкою. Навіть її зустріч з Лукашем, яка відкриває їй вступ у світ духовної любови, позначена фізичним бажанням. Немає сумніву, що їхня привабливість одне до одного, символізована довгим і пристрасним поцілунком, вельми фізична. Лукаш спокушає душу Мавки своєю музикою, граючи ще на одному фалічному символі — сопілці.

Сексуальна образність в інших драматичних творах Лесі Українки сягає від зображення первісної сексуальності індіанки в п'єсі "У пуші", котра представляє собою яскравий контраст пуританам, до сексуальної самопосвяти Нерісси ворогові свого чоловіка в "Оргії". Сексуальне підкорення жінки опонентові свого улюбленого — це тема, що повторюється в творах Лесі Українки. В "Камінному господареві" Долорес стає проституткою, щоб одержати помилування для Дон Жуана.¹⁷ В "Боярині" ця тема представлена навпаки: Степан в дійсності стає звідником, коли вимагає, щоб Оксана поцілувала в уста старого, їй гидкого, бояра. Сексуальна та еротична вдача жіночих протагоністів Лесі Українки є ще одним прикладом її ревізії традиційних зображень жінок в українській літературі.

Не можна закінчити ніякого дослідження про Лесю Українку як феміністичну письменницю, не взявши до уваги широковідомого твердження Івана Франка, що Леся Українка, "ся хвора, слабосильна дівчина — трохи чи не самотній чоловік на всю новочасну соборну Україну".¹⁸ Дилема, що випливає з Франкового висновку, має дві можливі розв'язки. Або Франко має рацію, що творчість Лесі Українки "мужеська", тобто втілює в собі прикмети, які вважаються важливими згідно з патріархальними нормами; це підтвердило б застережливу примітку Ейлен Сізу, що "літературний твір, підписаний прізвищем жінки, не обов'язково є жіночим".¹⁹ Або він помиляється, в такому разі винен в неправильному прочитанні Лесі Українки. Оскільки Франко тоді не збагнув значення, що лежить в основі приписування Лесі Українці патріархальних традицій, настільки його оцінка її творчості як "мужеської", хоч і має намір зробити комплімент, невлучно спрямована. Ця характеристика вкорінена у припушенні, що найвища похвала, якої може досягнути творчість жінки, — це бути оціненою чоловічими нормами.²⁰

Припушення, на основі якого на жінку-письменницю націплюється ярлик чоловічих характерних особливостей, згідно з зауваженням Маргарет Атвуд, є, "що жінки природно лагідні, слабкі і не вельми талановиті, і якщо трапляється, що жінка-письменниця є добрим письменником, треба її позбавити ідентичности як жінки і

надати їй вищий (чоловічий) статус". Крім того, додає Атвуд, "чоловічість" пояснюється "добрим" чоловіком-письменником; "жіночість", оскільки вона розуміється такими [патріархальними] рецензентами як перешкода чи недосконалість, вважається [якістю], яку треба перевищити або відкинути "добрий" жінці-письменниці. Іншими словами, не існує критичного запасу слів для вираження концепції "добра" жінка".²¹

Зауваження Франка ілюструє саму суть проблеми, створеної критиками у підході до Лесі Українки: в пошуку елементів, які традиційно вважаються важливими у патріархальній літературній системі, вони не усвідомили собі іншого, цілком відмінного, світу розуміння.

1. Elaine Showalter, "Literary Criticism", SIGNS 1.2 (1975), стор. 435.
2. Showalter, A LITERATURE OF THEIR OWN: BRITISH WOMAN NOVELISTS FROM BRONTE TO LESSING (Princeton: UP, 1977), стор. 13.
3. Михайло Драй-Хмара, "Леся Українка: життя і творчість", *Михайло Драй-Хмара: З літературно-наукової спадщини* (Нью-Йорк: Наукове товариство ім. Шевченка, 1979), стор. 31.
4. Леся Українка відчувала для себе потребу "Theatre libre", де могла б ставити свої п'єси, подібно до того, що заклав Антуан в Парижі і Стріндберг та Август Фалк у Стокгольмі. Див. Леся Українка, "До Ольги Косач (матері)", 5 жовтня 1897, лист 230, *Зібрання творів у дванадцяти томах*, ред. Євген Шаблювський, т. 10 (Київ: "Наукова думка", 1975-1979), стор. 385.
5. Вклад Франка у розвиток українського фемінізму — величезний, неоціненний. Докладний огляд про Франка і фемінізм див. Ірена Книш, *Іван Франко та рівноправність жінки. У 100-річчя з дня народин* (Вінніпег: публіковано приватно, 1956).
6. Toril Moi, SEXUAL/TEXTUAL POLITICS: FEMINIST LITERARY THEORY (London: Methuen, 1985), стор. 60.
7. Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, THE MADWOMAN IN THE ATTIC: THE WOMAN WRITER AND THE NINETEENTH-CENTURY LITERARY IMAGINATION (New Haven: Yale UP, 1979), стор. 76.
8. Хоч "Талан" Михайла Старицького був першою українською п'єсою, яка черпала тему з життя інтелігенції і яка зображувала жінку як протагоніста, його героїня залишалася істотно типовою, тобто мученицею, котра неспроможна взятися за діло з причини свого milieu і обставин. Любов Лесі Українки страждає в результаті власного вибору. Це важлива відмінність.
9. Див. статтю П. Пономарьова про те, як демонологічні персонажі "Лісової пісні" порівнюються зі своїми прототипами в українському фолкльорі, "Фольклорні основи «Лісової пісні» Лесі Українки", у *Матеріали до вивчення історії української літератури*, ред. Олександр Білецький, у 5 томах. Том 4 (Київ: "Радянська школа", 1961), стор. 201-218.

10. Susan Gubar, "'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity", *THE NEW FEMINIST CRITICISM*, ed. Elaine Showalter (New York: Pantheon, 1985) стор., 293.

11. Борис Якубський, "Поєма надмірного індивідуалізму", Леся Українка, *Твори у 12 томах*, ред. Борис Якубський. Том 5 (Київ: Книгоспілка, 1927-1930), стор. 110.

12. Constantine Bida, "Life and Work", *LESYA UKRAINKA* (Toronto: U of Toronto P, 1968), стор. 49.

13. Див., наприклад, Barbara Hill Rigney, *LILITH'S DAUGHTERS: WOMEN AND RELIGION IN CONTEMPORARY FICTION* (Madison: U of Wisconsin P, 1982).

14. Joanne Feit Diehl, *DICKENSON AND THE ROMANTIC IMAGINATION* (Princeton: Princeton UP, 1981), стор. 7.

15. Mary Ellmann, *THINKING ABOUT WOMEN* (London: Vigar, 1979), стор. 87-93.

16. Наприклад, стаття Слободанки Владів на тему "Лісова пісня" є єдиною про цю п'єсу, де згадується еротичність любови. Див. Slobodanka Vladiv, "Lesia Ukrainka's 'Lisova pisnia' as a Variant of the Liebestod Motif", *JOURNAL OF UKRAINIAN STUDIES* 10.1 (1985), стор. 25-37.

17. Див. також сатиричну поему Лесі Українки "Жіночий портрет", в якій жінка продає себе за любов. "Продаж" жінок шляхом виходу заміж часто повторюється у творах Лесі Українки. Див., наприклад, поему "Самсон" та оповідання "Жаль".

18. Іван Франко, "Леся Українка", *Зібрання творів у п'ятдесяти томах*, ред. Є. П. Кирилюк. Том 31 (Київ: "Наукова думка", 1976-1986), стор. 271.

19. Helene Cixous, "Castration or Decapitation", переклад Annette Kuhn, *SIGNS* 7.1 (1981), стор. 52.

20. Ellmann, там же, стор. 32-33. Вона зводить це питання до найнижчого смішного знаменника: "Діюче правило просте, основне: завжди мусять існувати дві літератури, так само як два публічні туалети — один для жінок і один для чоловіків".

21. Margaret Atwood, "Paradoxes and Dilemmas, the Woman as Writer: Women in the Canadian Mosaic", *FEMINIST-LITERARY THEORY: A READER*, Ed. Mary Eagleton (Oxford: Basil Blackwell, 1986), стор. 76.

МИХАЙЛО ОСІНЧУК

До сторіччя з дня народження (1890—1990)

Святослав Гординський

В загальному українському мистецтві малярство галицьких мистців має свої особливості, хоч з великих малярських традицій княжої доби в бурях історії на території Галичини і сусідніх з нею Волині та Закарпатті фактично нічого не збереглося.

Останнім часом автор цієї статті висунув теорію, що відкрита 1955 р. в Луцьку ікона Богоматері є твором ученого ченця Петра Ратенського з монастиря в селі Рата, що майже на межі Галичини і Волині. 1305 р. він був обраний в Царгороді "митрополитом всея Руси", однак татарські напади перешкодили йому утриматися в Києві, і Петро переїхав згодом до Москви, але перед тим затримався на 7 років у Твері. І саме тут відкрито дві його ікони (сьогодні вони в Третьяковській галерії), серед них "Петровську Богоматір", яка має всі риси подібності до Луцької ікони. Якщо ця наша ідентифікація буде підтверджена, велика прогалина в українському мистецтві XIII—XIV ст. буде заповнена індивідуальністю на зразок Чімабуе і Массачо, майстром львівсько-холмської іконографічної школи, творів якого ми досі не знали. І головне — нам стане краще зрозумілий розквіт галицької іконографії XIV—XVI сторіч, справжньої золотой доби нашого мистецтва.

Написане вище ніби не має безпосереднього зв'язку з нашою темою — іконографічним мистецтвом Михайла Осінчука, проте саме він належав до мистців, які в минулому шукали тих первісних основ, на яких мала б базуватися творчість новітньої іконографії. Тими основами була справді монументальна творчість київської дотатарської доби, продовжувана, але не збережена в бурях



Михайло Осінчук (1890-1969)

історії на західних землях України. В XIV—XV ст. малярі-русини, що працювали в ділянці фрески, не мали що робити в себе вдома, бо збідніле суспільство вже не могло будувати мурованих храмів, тож ті малярі пішли малювати костьоли і каплиці в корінній Польщі, далі дотримуючись свого візантійського стилю. Зате на західних українських землях пишно розвинулася дерев'яна архітектура храмів, на дощаних стінах яких вже непрактично було малювати фрески, а це спричинило розвиток іконографії, переважно творів для іконостасів на окремі внутрішній стіні церкви, недоступній змінам температури на бічних стінах. Так витворився особливий зразок галицької ікони, яка охоплювала й території Лемківщини та Закарпаття. Бувши посередині шляху, що вів з Москви й Новгороду на Балкани, особливо до Греції, галицька ікона могла відбивати й різні зразки ікон півночі чи півдня, проте безперечний факт, що галицька школа витворила свій власний іконописний стиль. Виставлені після війни на Заході, передусім у Німеччині, твори тієї української іконографії, як ікони "польські" або "словацькі", були справжнім тріумфом того мистецтва, хоч досі не знайдено ще ні однієї ікони з написами польською чи словацькою мовами. Один з найбільших авторитетів польського мистецтва, проф. Міхал Валіцький, у своїй історії польського середньовічного малярства розв'язує цю справу одним реченням: ікона є зовсім чужою енклявою у польському мистецтві.

Саме подібні намагання присвоїти собі українське мистецтво стали приводом до видання 1973 р. книжки про нашу ікону українською і англійською мовами (пізніше, 1981 р., німецькою), написану автором цієї статті. Особливо англійське видання стало підручною книгою мистецьких відділів німецьких університетів, і нам відомі факти, коли там видатні німецькі мистецтвознавці розпочали, що те видання "розбило єдність великого російського мистецтва"...

Але те, що ми знаємо про свою давню іконографію, було ще тільки в пелюшках у першій декаді нашого сторіччя. У XIX матеріялістично-реалістичному сторіччі традиції української ікони майже зовсім зникли, її місце в церквах зайняли реалістично-клясичні образи святих, а стару іконографію розглядали як творчість іше малокультурної доби. Відродження призабутих великих традицій нашої іконографії слід приписати передусім митрополитові Андрєві Шептицькому. Це він, ще в заранні своєї церковної діяльності, відкрив оригінальні риси і майстерність галицьких іконописців, почав систематично збирати старі ікони спочатку до Церковного музею, щоб 1905 року створити Національний музей у Львові — факт, який, до речі, дуже подратував Леніна. Митрополит Андрей, який мав змогу на власні очі побачити майже всі найважливіші твори світового мистецтва, зумів оцінити й оригінальні риси старої нашої іконографії на тлі подібного мистецтва інших народів

східного обряду. Без цієї його діяльності ледве чи змогли б виринути такі наші мистці, як М. Бойчук зі своєю школою, і М. Осінчук.

Бойчук, живучи і працюючи в осередку тодішнього модерністського мистецтва — Парижі, усвідомив собі ті ідейні і формальні вартості, що їх давала довговікова традиція нашої ікони, і почав оформляти їх в дусі тодішніх модерністських теорій. Осінчук, 8 років молодший від Бойчука, доходив до свого власного розуміння традиції. Він вступив до Краківської Академії Мистецтв 1910 р., тоді, коли мистецтво Бойчука було вже відзначене провідним ідеологом модернізму — Гійомом Аполлінером. У Кракові Осінчук студював до 1914 р. безперервно. Його професорами були польські імпресіоністи, передусім Йосиф Панкевич. В Академії за свої праці з рисунків і графіки Осінчук отримав у сумі 11 оцінок "дуже добре" і тільки 4 "добре", крім того різні медалі і грошові нагороди. Проте Осінчук не обмежував своєї освіти до самого мистецтва, він студював теж філософію в Ягайлонському університеті. 1911 р. прибув до Академії ще один український мистець, Микола Федюк, який приєднався до Осінчукових поглядів у мистецтві.

Важливо зазначити, що в Академії на лекціях проф. Мицельського обидва наші мистці довідалися щось більше про існування у Польщі стінописів з XIV—XV ст., виконаних малярами-русинами. З тих фресок одні з найліпших знаходилися у самому Кракові — в Чеснохресній каплиці катедри Вавельського замку. Осінчук і Федюк із запалом студювали і копіювали ці твори, і саме тут вони прийшли до думки, що такі збережені твори старого малярства можуть стати основою для відновлення нашого сакрального мистецтва. Дам'ян Горняткевич, що сам студював пізніше у Краківській Академії, у статті "Шляхом українського ренесансу", надрукованій у львівському журналі *Поступ* 1922—1924 рр. (передрукованій у філядельфійських "Нотатках з мистецтва" 1965 р.) дав добрий опис творчості малярів-русинів на польських землях, у тому числі досі збережених розписів у Вислиці, Сандомирі, Кракові і Любліні. Саме ці твори старого галицького малярства, носія великих київських традицій, надхнули нових мистців творити нове мистецтво на прикладі давніх формальних традицій, поєднаних з естетикою нашої доби.

Проте у формуванні того нового мистецтва діяли не тільки старі мистецькі зразки, але й той дух модерністських подувів, що відбивався в тодішньому польському мистецтві Кракова і яких не могли не відчувати молоді українські мистці. Після смерти Яна Матейка (1893) закінчилася у Кракові доба клясичного реалізму і прийшли нові молоді стилі Заходу — передусім імпресіонізм (група "Молода Польща"), символізм з великим талантом Яцка Мальчевського і сецесія зі Станіславом Виспянським та Юзефом



Михайло Осінчук, *Свв. Ольга і Володимир*
 (ікони з іконостасу церкви у Гребеніві, кінець 1920-их рр.)

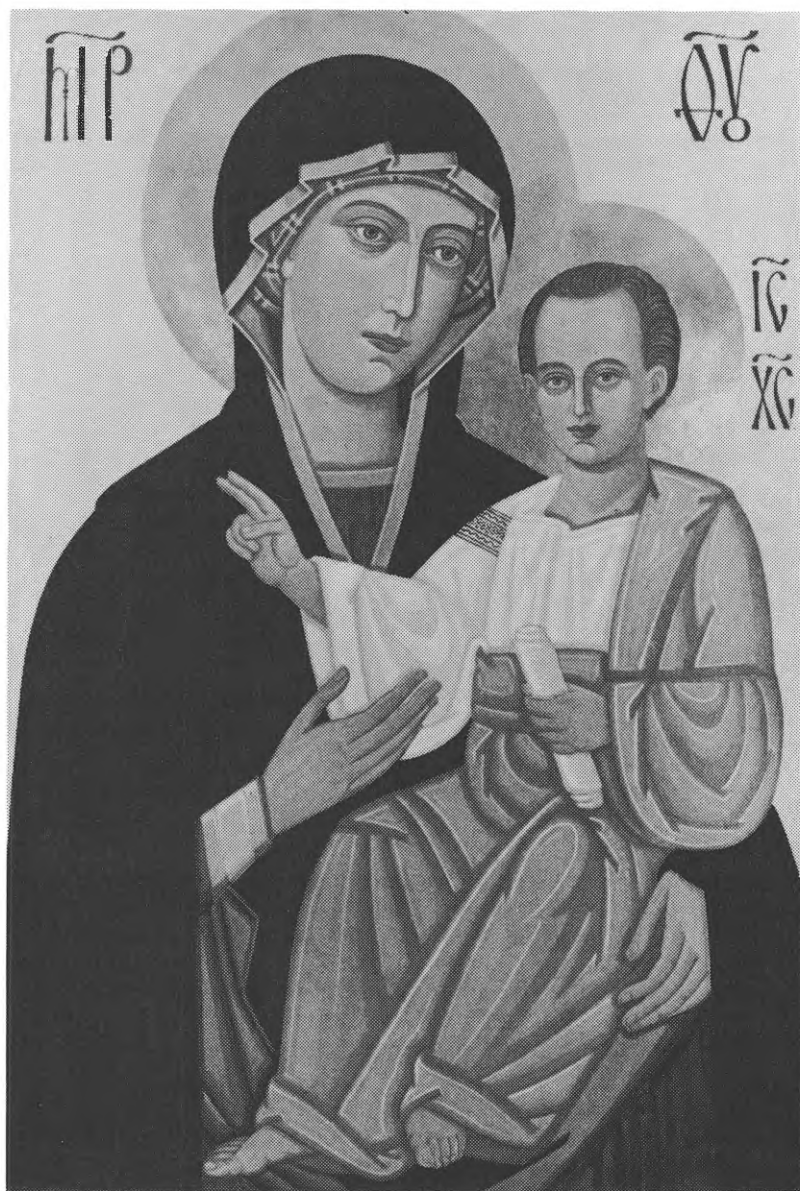
Мегоффером. Це була доба шукання нових доріг для польського мистецтва, яка викликала подібне бажання і серед українських мистців. Повернувшись після Першої світової війни додому, Осінчук відразу звернув увагу на те, що наше іконописне мистецтво втратило свою силу й оригінальність, перейшовши в руки ремісників, нерідко чужинців, навіть нехристиян. Незнання великих традицій минулого витиснуло з українських храмів велике мистецтво, заповнюючи їх макулятурою.

Саме малярство Михайла Осінчука з найраніших років стало

протидією цим антикультурним намаганням. Тут Осінчук повернувся до старих джерел традиційної іконографії, перейшовши виключно на темперову техніку малювання і відкрив великі її суто мистецькі можливості в настінному іконописі, бо саме вони давали змогу виповняти простір храмового нутра чисто окресленими декоративними площинами, які гармоніювали з архітектурою храмів. Так Осінчук оформив у Галичині понад 20 церков, звичайно виконаних у співпраці з Павлом Ковжуном, який komponував потрібні орнаменти. Я мав змогу бачити кілька з них. У пам'яті добре збереглися розписи великих церков у Долині і Сокалі, де багаті орнаментальні ансамблі Ковжуна гармонійно єдналися з фігуральними композиціями самого Осінчука. У мене навіть збереглися фотографії двох Осінчукових ікон з цілого виконаного ним іконостасу в селі Гребеніві над рікою Опором у Дрогобиччині. Це одні з перших справді стильових ікон мистця — зображення свв. Володимира й Ольги. Не знаю точно, коли той іконостас був виконаний, мабуть, десь 1930 р. Що ж у них дивус і зачаровує? Їх основа ніби візантійська, бо й самі постаті одягнуті у строї цього типу, проте основним тут є стиль виконання. Фігури — зовсім реальні, але вони подані в формах геометричних, що дають почуття монументальності і позачасового образу двох святих постатей. Немає тут ні одного зайвого елементу і орнаментальні партії не є тільки додатковими прикрасами, а інтегральною партією цілості. З погляду використання традицій, можна б сказати, що Осінчук у цих іконах досяг тієї абсолютної гармонії сюжету і форм, якої у своїх графіках досягав Нарбут і якої, іншими засобами, хотів досягти й Бойчук.

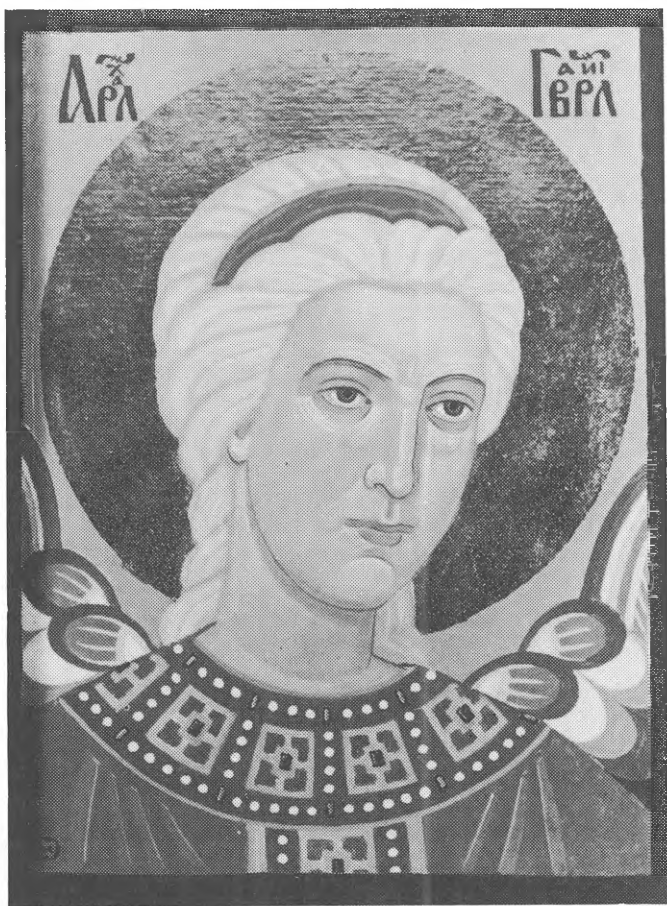
Після приїзду до Америки Осінчук виконав тут розписи чотирьох храмів та двох у Канаді, а з літами перейшов на малярство самих ікон та зв'язаних з ними стильово портретів не тільки з давньої історії, а й сучасних, як, наприклад, портрет митрополита Йосифа Сліпого. Згідно з чітко визначеними правилами іконопису, мистець у основу свого мистецтва вклав проблему ритмічного звучання площин і ліній. У своїй монографії 1967 р. він писав:

Впроваджуючи ікону з поворотом у церкву, треба було додати певні зміни. Не можна було переносити копію давньої в наш час, бо й люди інші. Треба було взяти з історичної ікони тільки підставові речі — ритміку лінійну і кольорову, а в композиційному змісті задержати його символічний характер... Лінійна ритміка була ще більше підчеркнута, як в історичній іконі. Замість льокальних кольорів ікони впровадив я співвідносні, згідно з вимогами модерної кольористики... В мене кожна кольорова площа драперії була розкладена на три тони, що давало гармонійний акорд. Кольористика орнаменту була переведена в той сам спосіб. Тому поліхромія церкви, однаково трактована і в орнаменті, і в образах,



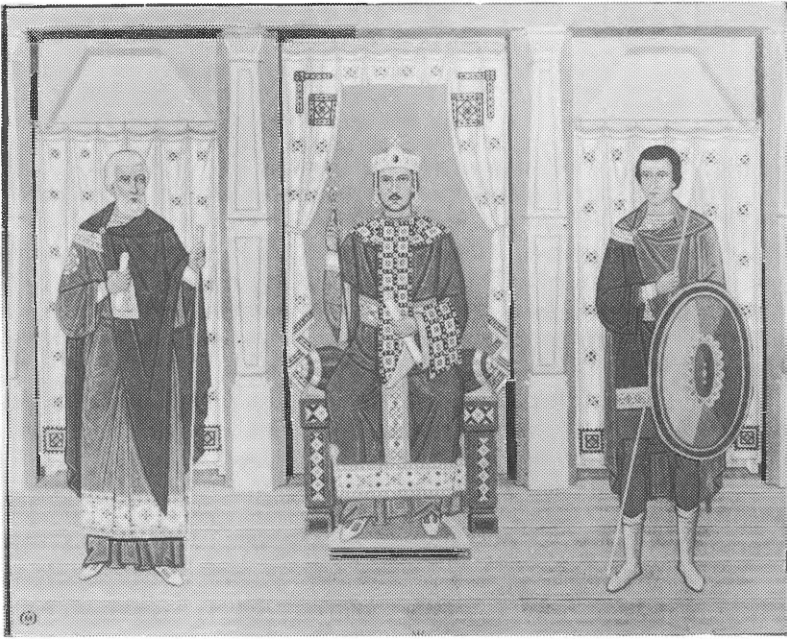
Михайло Осінчук, *Св. Богородиця* (темпера, 1954)

давала згармонізовану цілість та викликала піднесений і погідний настрій, що разом зі співом робить кожну нашу церковну відправу такою чудовою.



Михайло Осінчук, *Архангел Гавриїл* (темпера, 1956)

Зупинившись на основних елементах Осінчукового монументального розпису, я тільки побіжно згадаю тут його немалу роль в організації нового українського мистецтва. Після років Визвольної війни мистець працював коротко учителем рисунків у Дрогобицькій гімназії, а від 1922 р. — у Львівській Академічній. У Львові він знайшов рідні собі мистецькі душі: Павла Ковжуна, Ярославу Музику, реставратора ікон Національного музею інж. Володимира Пещанського й ін. У 1931 р. Осінчук активно включився в закладену тоді нову організацію — Асоціацію Незалежних Українських Мистців (АНУМ), брав участь в її виставках і, зокрема, був тихим меценатом Асоціації, допомагаючи видавати анумівський журнал *Мистецтво*. Так само активним він був після переїзду за океан, був



Михайло Осінчук, *Ярослав Осмомисл* (темпера, 1960)

діяльний в Об'єднанні Мистців Українців в Америці (ОМУА) і за свою віддану працю в об'єднанні був обраний його почесним членом, поряд з Ол. Архипенком, Ол. Грищенком і Петром Холодним-мол. Не можна не згадати і того, що Осінчук був членом Комітету побудови пам'ятника Т. Шевченкові у Вашингтоні і що його розважні погляди в цій справі мали завжди неабиякий авторитет. Проте найголовніше те, що він належав до тих піонерів, які відновили й оживили старі великі, але занедбані і призабуті проблеми іконописного і настінного малярства, вказавши на нові можливості в цих ділянках мистецької творчості, з якої вже скористала і далі користує нова генерація українських монументалістів. У чорні роки нищення традицій українського релігійного мистецтва в Україні вони, хоч і на чужині, створили цілі ансамблі творів, без яких в історії українського мистецтва була б безпросвітня духовна пустака.

БЕРЕГИНЯ ПОЕТА — МУЗИКА

До 100-річчя від дня народження Павла Тичини

Тарас Філенко

Павло Тичина — автор ліричних шедеврів, емоційно глибинних і філософських циклів, кон'юнктурних "творинь"... Не будемо розкривати в даній статті поетову драму, давати оцінку його багатогранному, але складному літературному шляху. Він назавжди увійшов в історію культури українського народу. Належить його зраненій душі, поетичному світові.

Ті, хто знав беззахисну і вразливу натуру Тичини, не могли не розуміти трагедії митця, талант якого нагадував розчахнуте блискавкою дерево. Не судіть, і не судимі будете.

Торкнемося лише однієї, але особливої струни в лірі поета — музики. Слово і наспів — дві посестри, що породжують дивосвіт художнього твору.

Музичність віршів Павла Тичини зумовлюється особливостями світосприйняття поета. Вона властива всім періодам його творчості. Інтонаційна поліфонія першої збірки *Сонячні кларнети* дістала свій подальший розвиток у симфонічно узагальнених монументальних творах — одній з кращих поем митця "Похорон друга", що, говорячи словами композитора Пилипа Козицького, вражає своєю музичною архітектонікою; в унікальній поемі-фресці "Сковорода", над якою Тичина працював протягом усього життя і якій дав жанрове визначення "симфонія".

Лірика Тичини являє читачам поєднання смислової напруги слова та інтонаційно-звукових нюансів. Поет прагнув внутрішньої гармонії вірша, і музична асоціативність допомагала йому опукліше змалювати художній образ. У музичності творів Тичини слід шукати чимало новаторських рис його поетики. Недарма він стоїть в ряду "найомузиченіших" поетів світу. Композитори написали на його слова сотні пісень, романсів, хорів, а також творів розгорнутої форми: вокальних циклів, кантат, хорових симфоній тощо. У них тичинівська поезія виявляється новими гранями, демонструючи нерозривний зв'язок музики і слова.

Літературознавці давно працюють над аналізом художньої образності, стильових особливостей віршів Тичини. Їх цікавлять проблеми фольклорності творів поета. Проте ряд питань, таких як "Тичина і музика", "Тичина і театр", залишається малодослідженим. А тим часом без них важко зрозуміти, скажімо, генетичні витoki "музичності" поезії Тичини. До того ж питання музичної освіти і музичної діяльності Павла Тичини, контакти його з компози-

торами та виконавцями, внесок у становлення і розвиток української культури належать до широкого кола мистецьких і художньо-естетичних проблем.

Широка музична освіченість, а головне — вияв творчого хисту в процесі хорової та інструментальної виконавської практики дали змогу Тичині пізнавати музику "зсередини". Принципи музичного формотворення він органічно використовував у поезії. Музика ніби продовжувала понятійний смисл слова. Як же відбувалося формування Тичини-музиканта? Звідки черпав він професійні знання? Якими були зв'язки поета з музичним театром, хоровим самодіяльним та професіональним мистецтвом?

"... Його словесна музикальність, — зазначав болгарський письменник Л. Стоянов, — пройнята пісенною формою, мовою народної пісні, яка розмовляє безпосередньо з квітами, птахами, росою, з широким степом, говорить... світлими словами і часто звуконаслідуванням".¹

... Мелодійна народна пісня. Вона увійшла в душу Павла ще змалечку. В його щоденникових записах знаходимо нотатки про перші враження від співу сільських колядників, кобзарів та лірників. У спогадах "В моєму дитинстві" Тичина пише про впливи на його розвиток народних мистців, зокрема скрипалів, українських і російських народних пісень, а також тієї обставини, що "батько дуже любив спів й музику... грав на гармонії".² Багато пісень перейняв від рідних сестер.

Малий Павлусь володів чудовим сріблясто-чистим голосом і абсолютним музичним слухом. Першою помітила його неабиякі здібності вчителька С. Морачевська. Саме вона і порадила віддати хлопчика вчитися співати до хору чернігівського Єлецького монастиря. За гарний голос туди могли прийняти без платні, що для багатодітної сім'ї Григорія Тичини було істотним. Багато років пізніше Павло Тичина у вірші "З мого дитинства" писатиме про це не без гіркоти:

— Павлусю! Ну ж взувайсь у чобітки —
в Чернігів їдем. Мій тобі отецький
такий совіт: не гулі-гулянки,
а працювать. Іди собі у співаки..

— Прощай, Павлуся! Вір
в людей! — І мати, добра від природи,
заплакала...

"У хорі був чи не найменший, — згадував з усмішкою поет, — і завжди розкладав ноти".³

Минули роки перебування в Чернігівському духовному училищі,

а після його закінчення у 1907 р. — в Чернігівській духовній семінарії. Захоплення музикою, живописом, перші поетичні та прозові спроби — усе це сприяло формуванню і розвитку творчої особистості. Нерідко семінарист Тичинін (під цим прізвиськом Павло, за вимогою батька, вчився в Чернігові) ховався у віддаленому куточку саду і думками линув до рідного села Піски. Згадував, як вечорами лунали дівочі пісні, як парубки імітували звучання ліри або стиха починали співати тужливу бурлацьку пісню. У такі хвилини спогадів народжувалися мелодії, які він поспішав записати на нотному папері.

Музичне обдарування вирізняло Тичину поміж хористами. Юнакові доручають керувати семінарським хором. Якщо зважити на те, що в репертуарі хору були твори таких композиторів, як Д. Бортнянський, А. Ведель, П. Чайковський, М. Березовський та ін., то стане зрозумілим, що професійний рівень керівника мав бути високим. Тичина оволодів грою на кількох музичних духових інструментах — кларнеті, гобої, флейті. Тож не дивно, що у його віршах "грають" на художній образ влучні епітети та метафори, пов'язані з тембровими характеристиками музичних інструментів. Наприклад, *Сонячні кларнети* (назва поетичної збірки), "коливалося флейтами Там, де сонце зайшло" ("Пастелі"), "гугняві гобої" ("В космічному оркестрі") тощо. Як здібного виконавця, Тичину запрошують грати в міській симфонічній оркестрі. У репертуарі цього колективу були твори Л. Бетовена, Й. Гайдна, Дж.-А. Россіні. Маловідомим є той факт, що Тичина разом зі своїм другом Григорієм Верьовкою, з котрим грав у оркестрі за одним пультом, брав участь у концертах симфонічної музики, кошти від яких нелегально передавались на користь політв'язнів.

У київському архіві поета мені пощастило побачити унікальний документ — пожовклу від часу афішу, в якій зазначалося, що 31 березня 1913 року під орудою вихованця 6-ої класи П. Тичиніна зведений хор вихованців Чернігівської духовної семінарії та духовного училища виконає духовні твори Чеснокова, Давидова, Панченка та ін., перекладення з грецького та болгарського розспівів, зокрема, "Прійдіте поклонимося", "Благообразний Іосиф", "Богородице, Дево, радуйся", "Во царствии Твоєм" та ін.

1913 рік. Українська література зазнала тяжкої втрати — помер письменник-демократ М. Коцюбинський. Увесь Чернігів вийшов провести його в останню путь. Царські поспіаки заборонили співати пісні і виголошувати промови. До речі, аналогічна заборона була і на похороні Миколи Лисенка в 1912 році. Однак, коли траурна процесія наближалася до Болдиної гори, несподівано заспівав хор, віддаючи останню шану відомому письменникові. І керував цим хором Павло Тичина. Слід зауважити, що для нього Коцюбинський був не тільки видатним діячем культури, а й

старшим товаришем, порадником, людиною, яка відчула поетичний талант юнака. Саме завдяки Коцюбинському були опубліковані перші вірші молодого поета (в журналі *Літературно-науковий вісник* ч. 1, 1912), зокрема вірш "Ви знаєте, як липа шелестить", що ліг в основу музичних творів багатьох українських композиторів.

Про серйозне бажання вчитися музики свідчить відвідування Тичиною музичних класів, відкритих у 1908 році при Чернігівському відділенні Російського музичного товариства. Юнак багато часу приділяв вивченню законів теорії музики та гармонії, самотужки студіював поліфонію, захоплювався історією музики. Він навіть писав музичні хоріві композиції, що підписував псевдонімом "Лялич".

Молодий Тичина заглиблювався й у вивчення народної творчості з метою пізнання образної системи фолкльору, мелодико-ритмічних особливостей народно-поетичних творів. Він високо цінував зразки епічної творчості українського народу — думи, а також виконавське мистецтво кобзарів. Його цікавив один з найскладніших народних інструментів — бандура. На початку 1916 року в одному з листів до брата Євгена, до речі, керівника самодіяльного хорового колективу, Тичина писав: "Я граю на бандурі далеко краще..."⁴

Поет не лише опанував техніку гри на бандурі, а й вважався прекрасним виконавцем-бандуристом. Відомий український кобзар М. Полотай згадував: "Коли я вступив до консерваторії, хтось із студентів порадив мені звернутись до Тичини як до фахівця-виконавця на бандурі. Ця зустріч і відбулась в 1922 році". У своїй поетичній творчості митець органічно використовуватиме стилістичні особливості дум ("Дума про трьох вітрів", "Сковорода" та ін.). Деякі статті та вірші він присвятив народним співцям, наприклад, "Ф. Д. Кушнерик", "Їдемо з Великої Багачки (Після ювілею кобзаря Ф. Д. Кушнерика)", "Остап Вересай". Поет брав участь у нараді кобзарів та лірників у Києві 1939 р., постійно цікавився формами кобзарського музикування.

Тичина закінчує семінарію (1913) і поступає до Київського комерційного інституту. Потяг до музики не зменшується. Він і в інституті керує хором, не полишаючи компонувати музичні твори. Багато років пізніше поет згадає про своє входження в новий період свого життя, що супроводжувалось "піснями та бандурою". І справді, в Києві його дороги перетинатимуться з музикою, театром, журналістикою.

Молодий Тичина працює в театрі Миколи Садовського. Спочатку білетером на ярусах, а 1916 року його беруть помічником хормайстра. На посаді головного хормайстра тоді працював високоосвічений музикант, композитор В. Верховинець, який створив перший на Україні підручник з хореографії — *Теорія*

українського народного танцю (1919) та не зміг повністю реалізувати свої творчі задуми — загинув у сталінських катівнях 1938 р. В театрі Садовського Павло Тичина познайомився з поетами, музикантами, акторами, зокрема з М. Рильським, К. Стеценком, Л. Курбасом та ін.

Велике значення для молодого поета мало знайомство і тривале спілкування з композитором Кирилом Стеценком. Ось як він передає свої враження від зустрічі з музикантом:

... З Кирилом Григоровичем я познайомився ще перед Лютневою революцією. Було це в Києві під час однієї з вечірніх вистав у театрі Садовського... Ішла саме п'єса "Про що тирса шелестіла". І от в перерві сам Микола Карпович [Садовський] привів за куліси до нас незнайомого чоловіка. — Знайомтесь, — прогримів Садовський сиплувато-бархатистим голосом, — це наш шановний Кирило Григорович Стеценко!.. — Стеценко... Стеценко... — зашепотіли ми радо один до одного. Стеценко, — думав я, — гідний наступник Лисенка, так ось який він! Очі добрі-добрі, дружелюбні, лоб високий, що розширюється вгорі, до дум глибоких привиклий; руки ж — усе тобі в пальцях неспокійні, а вуса — хоч і настовбурчені, але вони так само дружелюбні, як і очі. Я ж знав його твори ще в Чернігівській семінарії, як хорові, так і для соло, теж і тріо, дуети. "Прометей" ось і зараз же весь час, — думав я, — тримається в репертуарі студентського хору Київського комерційного інституту. Ще добре, що його царська цензура не ціпає.

А позаминулого літа — скільки я пісень Стеценкових переспівав на полях Чернігівщини! Скільком пісням Кирила Григоровича тоді я навчив студентів, моїх товаришів по роботі..., так пускали та піднімали пісню в небо, що жита придорожні все кланялись нам та аж до землі схилились...⁵

... Йшла осінь буремного 1920 року. У містах — холод. В селах — непевність. На Україні починався голод. І от в такий час від київської залізничної станції відправляються два вагони-"теплушки". У творчу мандрівку вирушила Друга державна мандрівна капеля "Дніпросоюзу" на чолі з К. Стеценком. На той час це були не просто гастролі, а суспільно-громадська акція великої ваги. Як скаже згодом Тичина у вірші "Подорож з капелю Стеценка", хор їхав "назустріч місту, селам і садам", щоб "підтримати в людей пісенну хіть".

Поет вирушав у ту незабутню подорож як літописець хорового колективу. Від 8 вересня до 10 листопада 1920 р. він жив в одному вагоні разом зі Стеценком, переслухав усі концерти під його диригуванням — в Черкасах, Новомиргороді, Златополі, Бобринці, Єлисаветграді, Вознесенську, Одесі, день у день записував усе, що відбувалося під час поїздки.

Павло Тичина на все життя зберіг у пам'яті зустріч з видатним

українським композитором Миколою Леонтовичем — до нього в гості у Тульчин капеля заїжджала спеціально: співали його композиції:

Леонтович, любий Леонтович,
новий голосоведення зачин!
Який він є — білявий? Чорнобрович?
Заїдемо ж до нього у Тульчин.⁶

Можливо, для композитора це було останнім приємним спогадом. В 1921 р. Миколу Леонтовича застрілили.

Поїздка з капелею багато чим збагатила Тичину як поета і як музиканта. Цікаві його записи у щоденнику: "Моя подорож 1920 року з капелею К. Стеценка на Україні воскресила в моїй душі бажання повернутись до диригування хорového".⁷ Тичина настільки захоплений перспективою стати диригентом, що хоче навіть зайнятися диригуванням симфонічним: "... я по-серйозному хотів з диригентства свого перейти на диригента оркестру симфонічного. 1921 рік".⁸

І справді, сповнений почуттям творчого самовиявлення, мистець невдовзі зголошується очолити самодіяльний хоровий колектив. Цей хор був затверджений Головополітосвітою під назвою "Робітничка капела" в січні 1921 року. Водночас Г. Верьовка також організував хор при бібліотеці ім. Т. Шевченка, названий пізніше капелею ім. М. Леонтовича. В результаті злиття цих двох колективів виникла відома капеля-студія ім. М. Леонтовича, а на її базі — Державна музична професійна школа, що відіграла неабияку роль в музичному житті республіки.

Архівні матеріали і спогади сучасників проливають світло на історію становлення названих хорів. У рукописі, що зберігається в Літературно-меморіальному музеї-квартирі П. Тичини в Києві (далі КМКТ), під назвою "Історія" (можливо, це був фрагмент задуманої роботи про становлення самодіяльного хорového мистецтва на Україні) читаємо:

Обидва хори окремо вспіли дати по кілька концертів: в бібліотеці, в Інвалідному Домі, в Клубі на Печерську, і в Трамвайних майстернях. У травні місяці минулого року (1921 р. — Т. Ф.) б[увший] комітет пам'яті М. Леонтовича звертається до обох хорів з пропозицією виступити спільно на концерті, присвяченому М. Леонтовичу. Хори тимчасово зливаються і починають роботу. Співанки в 60 душ співаків звертають на себе увагу з боку музичних сил м. Києва. Хору об'єднаному одкривається широка дорога...⁹

Однак остаточного об'єднання тоді ще не відбулося. "Коли хор

імені Леонтовича було розпущено на літо, — зазначається у цитованому документі, — то хористи обох хорів пішли співати на Київ II в залізничний театр під диригуванням П. Тичини”.¹⁰

Тут йдеться про самодіяльний театр робітників-залізничників, де поет працював хормайстром від 1921 до 1923 року.

Цікаві спогади про діяльність хору під керуванням Тичини залишив учасник капелі, близький друг поета Анатолій Павлюк.

Характер П. Г. Тичини, як людини й музиканта, — писав він, — розкрився на перших же співанках-репетиціях.

Закоханий у музику, невіддільний від неї, Павло Григорович гаряче взявся до роботи... Дисципліна в хорі робітничого клубу перебувала, можна сказати, на високому рівні... Щодо організації навчального процесу, запровадженого П. Г. Тичиною, то залишилося в пам'яті враження від професійного підходу до всього — од значного до дрібниць, хоча згодом кожний з нас зрозумів, що дрібниць, власне, в серйозному ділі нема.

До репетиції сам диригент готувався вельми старанно. Приходив він за кілька хвилин до початку. Всі пісні, які намічено розучувати, він знав напам'ять. Хоч дев'ять з десяти співаків нотної грамоти не знали, проте ноти для всіх партій були.¹¹

П. Тичина органічно поєднував диригентську техніку, виразний жест із тонкою інтерпретацією хорових творів. Відомий педагог-хормайстер Е. П. Скрипчинська, дружина Г. Верьовки, згадувала:

На жаль, мені довелось бути лише на одній репетиції Павла Григоровича з цим хором. Працював він тоді над двома обробками українських народних пісень — "Ой рано, рано кури запіли" в обробці Ступницького та в обробці Леонтовича "Не ходила на вулицю". Що характеризувало його як диригента? Виключна вимогливість до хорового звучання, непримиренна боротьба за інтонацію, сильна диригентська воля, яка повністю підкоряла собі виконавців [...]. Вражали його рідкісне, глибоке розуміння тексту, його багата творча фантазія [...]. Кожний рядочок куплетної форми виконувався по-іншому, відповідно до змісту, — та як яскраво він розкривав його!¹²

Об'єднана хорова капеля ім. М. Леонтовича, яку очолювали П. Тичина і Г. Верьовка, за короткий час здобула визнання як музикантів-професіоналів, так і широкого кола шанувальників хорового мистецтва. Безперечно, щоб поставити роботу на такий рівень, треба було мати неабиякий диригентський досвід, добре знати репертуар.

На концерти і навіть на репетиції приходили діячі культури, щоб послухати музику, відчути радість спілкування з високим мистецтвом. Ось як надхненно згадував М. Рильський у статті

"Співець", написаній 1941 р. з нагоди 50-річчя П. Тичини, про відвідування капелі-студії ім. М. Леонтовича:

Я пригадую вечір — один з найкращих у моєму житті вечорів. Одна київська хорова студія збиралась на співанку. Ждали Тичину: він — прекрасний хоровий диригент, про що я радий тут нагадати, — він був головним керівником студії. І от він прийшов. Скинув з себе красивим жестом плащ. Може, то був і не плащ, а звичайне пальто, але мені, романтикові тоді, як і тепер романтикові, здалося, що таки був саме плащ, із тих плащів, що носили Бетховен, Міцкевич, Пушкін. Плащ, овіяний бурями світу. І зразу ж Павло Григорович узявся до роботи. Розуочував хор якусь, коли не помиляюсь, річ Римського-Корсакова (хор "Ой рости, рости мов кріпкий дуб". — *Т. Ф.*) І тоді я вперше побачив, якими огнями можуть і вміють грати очі нашого поета, яким він — втілення скромності й тихості — може бути вевненим і владним і як цій упевненості і владності коряться люди. І тоді я зрозумів назавжди, що Тичина і пісня — брат і сестра, що коли багатьох поетів називасмо ми за трафаретом "співцями", то для Павла Григоровича слово "співець" — найприродніший епітет.

Характеристика Тичина-диригента буде неповною, якщо не згадати, з якою ретельністю добирав він твори до концертних програм очолюваного ним колективу. Тичина був широко обізнаний з музикою композиторів-клясиків і сучасних українських мистців. Значне місце в репертуарі він відводив творам М. Лисенка, зокрема його обробкам українських народних пісень. У цитованих вище нотатках про капелю-студію Тичина не торкався питань репертуару. Проте до нас дійшли рукописні програми. Деякі з них писані Тичиною Ось зміст однієї концертної програми за автографом:

Програм

Лисенківський

Концерт Капелі-Студії ім. Леонтовича
під орудою П. Тичини. 19-го грудня. (1922 р.)

Інтернаціонал.

Ясне сонце в небі сяє (із "Слова о полку Ігоревім"), переклад Максимовича.
муз. Лисенка.

Вітер в гаї. Слова Т. Шевченка. Муз. Лисенка.

Ой і зйду я на могилу. Нар[одна] пісня. Муз. Лисенка.

Вічний революціонер. Слова Ів. Франка. Муз. Лисенка.

Сон. Слова Т. Шевченка. Муз. Лисенка.

Заповіт.¹³

Слід зазначити, що Тичина є чи не першим інтерпретатором

твору Лисенка "Ясне сонце в небі сяє" на текст із *Слова о полку Ігоревім*. Правомірним, на мій погляд, може бути питання про зв'язок його власних поетичних задумів і музичних творів. У М. Лисенка, крім хору "Ясне сонце...", є ще сольоспів "Плач Ярославни". Поетичний диптих "Плач Ярославни" Тичини виник саме у 1922-1923 рр., а вірш "Дивний флот" із цього диптиху надихнув П. Козицького на написання хорового твору.

Із концертних програм хору під керуванням Павла Тичини привертають увагу цикли концертів фолклорних творів та народних пісень в обробках українських композиторів. Всього, за неповними даними, студійці дали 62 концерти. За підрахунками А. Павлюка, у 1921 р. із 13 концертів, проведених капелею, 11 відбулися під орудою Тичини, у наступному році він диригував 16 концертами. Все це красномовно свідчить про важливу ролю Тичини-диригента в тогочасному музичному житті.

Музично-освітня діяльність Павла Тичини включала в себе його активну участь у перетворенні капелі ім. М. Леонтовича в хор-студію. Робота проводилась за навчальним пляном початкової музичної освіти. Курс теорії музики від Г. Вєрьовка, майстерність актора та цикл лекцій "Наука читання" — артист І. Мар'яненко. Тичина читав студійцям лекції з історії музики, а також присвячені творчості видатних письменників, поетів, музикантів, викладав літературу, зокрема теорію віршування, вів літературний гурток. Зберігся автограф записів поета, що стосуються капелі-студії, де зазначені предмети і лектори: "І. Теорія музики — Гр. Вєрьовка, ІІ. Історія світової музики — П. Тичина, ІІІ. Слухання музики — А. Альшванг (відомий піяніст, пізніше професор Московської консерваторії. — *Т. ф.*), Постановки опер (квартетами), ІV. Думи укр[аїнські] — Д. Ревуцький, V. Ритміка, VI. Слово — І. Мар'яненко, VII. Постановка голосу, VIII. Література — П. Т[ичина], IX. Лабораторія творів. Виконання нових допіру написаних творів".¹⁴

Цей детально розписаний плян-проспект дає підстави припустити, що Тичина, коли не сам розробив схему студійного навчання, то брав у цьому активну участь. Згодом Тичина скаже про позитивну ролю своєї праці в капелі-студії ім. М. Леонтовича 1921-1923 рр. для поетичної творчості і формування позиції митця-громадянина: "Знайомство з композиторами в цей час дало мені багато!"¹⁵

З великою повагою ставився поет до видатного українського композитора Я. Степового. Взаємна прихильність переростала в творчу дружбу, на жаль, вкорочену передчасною смертю композитора. "Я знав твори його ще в семінарії. Також, як був студентом, співав з своїми товаришами [...] його дуети й хорові речі, — писав поет про Степового. — Був я на його авторському вечорі в Будинку вчених у Києві на початку революції. А в 1921 році часто стрічався

я з Я[ковом] С[теповим] у Т[оваристві] ім. Леонтовича. Подарував йому книжку. Я[ків] С[теповий] написав "Арфами, арфами"...¹⁶

До речі, "Арфами, арфами" Я. Степового, "Свобода, рівність і любов" К. Стеценка, "Нехай собі та й шумлять дуби" Г. Верьовки, "На майдані" М. Вериківського, "Дивний флот" П. Козицького є першими зразками хорових творів на слова П. Тичини.

Співробітництво з композиторами, прониклива робота Тичини-диригента над багатоголосними творами М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, М. Римського-Корсакова та ін., безперечно, збагачували творчу уяву поета новими образами, сприяли музичності його віршів.

Ще перші дослідники П. Тичини відзначали подібність окремих композиційних прийомів в його творах і поліфонії М. Леонтовича. Справді, поет передав у своїх віршах динаміку словесного образу за допомогою специфічних для музики засобів поліфонічного та варіаційного розвитку матеріялу. Під цим кутом зору Тичина сам зробив аналізу свого твору. Запис у щоденнику без дати:

Звідки в моїх віршах з'явилися "вертикальні ходи" (поетична поліфонія — Т. Ф.)? Насамперед: хочу відзначити тут ту думку, що в теорії віршування наші молоді навряд чи й знайдуть хоч словечко про ці так звані мною "вертикальні ходи". В моїх віршах вони з'явилися у вірші "Закучерявилися хмари". Там під час розташування однієї думки в горизонтальних рядках вірша вклинається запитання, а за ним і відповідь — другої, іншої думки...

Закучерявилися хмари. Лягла в глибінь блакить...

О милий друже, — *знов недуже* —

О любий брате, — *розіп'яте* —

Недуже серце моє, серце, мов лебідь той ячить.

Закучерявилися хмари...

І знизу приписка (тичинівський музичний аналог): "Ля-Сі (вгору) — Ре-Фа-Сі (униз)... Знаю: не один із композиторів, читаючи це, усміхнеться, що я, не знавець теорії музики, та отаке ось стверджую".¹⁷

Цікаво проаналізувати структурно-динамічні особливості одного з найкращих творів Тичини, в якому поєднуються виразово-зображальні засоби поезії і музики, — "На майдані". У цій мініятурі є заспів, експозиція, розробка, кульмінація і завершений каданс-заклучення. В останньому катрені задля ефекту *diminuendo*, тобто стишення звучання від форте до піаніссімо ($f > p > pp$), Тичина послідовно зменшує кількість складів, ніби переходить від повнозвучного акорду до інтервалу з двох звуків, закінчуючи твір тонікою, взятою "тихо", на підвищеній інтонації голосу:

На майдані пил спадає (8 складів)
Замовкає річ. 5
Вечір. 2
Ніч. 1

Подібні засоби нюансування притаманні багатьом хоровим мініятюрам Миколи Лисенка, Кирила Стеценка, Миколи Леонтовича та ін. Торкаючись питання взаємозв'язку музики і вірша, слід вказати також на яскраво виражений у творчості Тичини вплив музичних форм на жанрово-поетичний різновид — фуги ("Фуга"), рондо ("Рондели"), реквієму з розвиненою лейтмотивною системою ("Похорон друга"), сонатно-симфонічного циклу (поетична симфонія "Сковорода"). Своєрідне проєктування музичних структур на поетичне формотворення у П. Тичини відбувалося паралельно з укрупненням образів, використанням у поезії принципів драматургії, необхідних поетові для масштабного розкриття ідеї твору.

Життєві шляхи митця не раз перетиналися з музичним театром. Про його роботу в театрі М. Садовського, де ставились українські опери, вже згадувалося. Згодом Тичина був творчо пов'язаний з акторською трупкою "Молодого театру", що його очолював Лесь Курбас. Українські митці 20-их років перебували у пошуках нових жанрів, актуальних тем, образів нетрадиційних засобів виразності. Звичайно, Тичина не міг не включитися в бурхливий процес побудови театру нового типу.

1921 року Тичина як поет-сценарист увійшов до створеного в Києві "театрального відділу", що мав на меті організацію театрального процесу, розроблення сценічного репертуару, який відповідав би запитам тогочасної аудиторії. Першими роботами Тичини у цьому напрямі були сценарії театралізованих масових дійств. Їх новаторство полягало у синтезі вокальної речитації тексту, музики і хореографії, у методі колективного творення: актор, драматург, сценарист, композитор — усі учасники вистави — мали активно втручатися у розроблення сценарного пляну. В результаті виникав єдиний синтезований хорео-музично-театральний твір.

Інсценізація поетичних творів Тичини ("Сонячні кларнети", "Пастелі", "Плуг") користувалися великою популярністю. Вони, в свою чергу, давали поштовх новим задумам. Так, скажімо, етюдне розроблення вірша "Плуг" було імпульсом до створення Тичиною театрального дійства "Перший Будинок Нового Світу". В цій виставі, за задумом автора, мали поєднатися віршоване слово, ритмо-хореографія і музика. Остання мала нести важливе драматургічне навантаження у спектаклі, супроводжуючи деклямаційні та речитативні епізоди.

У процесі роботи над першим великим музично-драматичним

твором на сучасну тему поет дістав змогу глибше осягнути можливості синтетичного сценічного жанру. Він мислив відвести важливу роль музиці у поемі-феєрії "Дзвінокблакитне", написаній у 1916-1917 рр. на замовлення Л. Курбаса для "Молодого театру", а також у незакінченій драматичній поеті "Прометей", де хор — носій художньої ідеї — мав коментувати події, що відбуватимуться на сцені.

Однією з перших театральних організацій, що запроваджувала нові методи сценічної роботи, була "Центростудія", яка згодом одержала статус театального вищого навчального закладу. Та мало кому відомо, що Тичина брав активну участь у творчій роботі і педагогічному процесі цього навчального закладу. Глибокий знавець фолкльору, поезики, мистецтва живопису і музики, він надавав неоціненну допомогу студійцям-акторам. У процесі експериментального циклу навчання мистець особливу увагу приділяв музичним імпровізаціям, сценічним етюдам під музику, органічному поєднанню всіх складників театального твору. Його колегами на роботі в "Центростудії" були письменник Ю. Яновський, композитор А. Буцький, режисер М. Терещенко. До речі, останній згадував, що "Закоханість Тичини в музику, відчуття ним її багатства окрилювало і нас на творчі пошуки. Часто вдало знайдена музика розкривала перед акторами шлях до образного мислення у спектаклі".¹⁸

Режисерів, у свою чергу, надихала тичинівська поезія. Під керівництвом Л. Курбаса актори, залюблені в музичну образність віршів поета, здійснили інсценізацію деяких його творів зі збірок *Сонячні кларнети* та *Плуг*. Одна з учасниць цих вистав артистка Поліна Нятко відзначає роль музичного супроводу як провідного чинника драматургічного розвитку. В свою чергу артист О. Сердюк, згадуючи вечір інсценізації віршів Т. Шевченка і П. Тичини, наголошував, що у виставі було звернуто особливу увагу на форму, зовнішню пластику і на музику слова.

Тичині-поетові були притаманні пошуки засобів виразності в суміжних сферах мистецтва. В поетичних образах він трансформував засоби, властиві не лише музиці та живописові, а й кіномистецтву, театрові і навіть балетові. Пригадаймо вірш "Балетна студія", де зорозово відчувається злітаючий рух на пуантах і хвилеподібна вервичка кордебалету. індивідуальний жест, підкоряючись законові лінії, в тичинівському образі сягає чару пластичної заокругленості: "Нагрудять вправо"; "схитнуться вліво лілейні лі"; "встримлять як лані і стануть враз"; "і знов поволі, як той ручай".

Танцювальній пластичі "вторить" світлова гама. Промінь із синього дня не прорізує площину залі — він "веслує" по предметах, замикаючись на "збутоненому стані" тих, що "танцюють

цвітню в туніках білих". І раптом — світла тональність трьох строф вірша раптово переключається в паралельну мінорну тональність, через яку розкривається трагедія, людське горе. Кода цього поетичного шедевра стає драматургічним фокусом усього твору:

І теж у танці на тротуарі
Голодна жінка сухотить хліб
І їй із вікон
гуслить рояль
Хоч би як віку
прожить жить

Ці рядки з волянням: жить! буквально розкривають пластично-живописну лінію. В силу вступає контрасна драматургія. Закони мистецтва і життєві катаклізми... Голод, — па-де-де, -па-де-труа — один ряд. Де вони розриваються? Де поєднуються? В цьому зміщенні авторської думки в сферу соціопсихології виявляється гуманістичне і високоінтелектуальне спрямування поезії на читача.

Значний внесок Павло Тичина зробив у розвиток української оперної культури як перекладач оперних лібретто та текстів вокальних творів російських і західноєвропейських композиторів-клясиків.

Перші спроби перекласти тексти музичних творів відносяться ще до часів навчання. Йдеться, зокрема, про твір "Stabat mater" ("Скорбна мати") Дж.-А. Россіні, який Тичина переклав з латинської мови. Чи не стала пізніше ця робота, як нерідко траплялось у поета, імпульсом до створення оригінального вірша-реквієму "Скорбна мати". В 1924 році композитор Яків Яциневич використав текст для ораторіяльного твору. У 20-ті роки Тичина зробив для капелі "Думка" чимало перекладів текстів хорових творів російських авторів. Із західноєвропейської класики заслуговує на особливу увагу тичинівський переклад однієї з вершин кантатно-ораторіяльного жанру "Реквієм" В.-А. Моцарта, написаного на канонічний латинський текст.

У цей же період виник задум написати оперу "Лейлі Ханум" ("Маруся Богуславка"). П. Тичина мав бути лібретистом, Р. Глієр — автором музики, Лесь Курбас — режисером. На жаль, задум не був здійснений.

За дорученням дирекції Харківського оперного театру Тичина зробив приблизно у 1923-1925 рр. переклади опер М. Римського-Корсакова "Казка про царя Салтана", "Ніч проти Різдва" та Р. Вагнера "Лоенгрін", а в 30-ті роки — чудовий переклад лібретто "Князя Ігоря" О. Бородіна.

Отже, як бачимо, Павло Тичина багато зробив для становлення і розвитку українського музичного мистецтва. Народний художник

В. Касіян справедливо писав про різноманітність мистецького обдарування свого друга: "Коли б він не був поетом, то був би композитором, а може, художником". До речі, Тичина мав унікальну здатність відчувати звукову палітру в кольорі (явище синестезії). І ця особливість також знайшла своє вираження в поетичній лексиці митця. Це дуже складне і недосліджуване питання, що потребує спеціальної розвідки.

Властива художньому мисленню Павла Тичини синтеза поетичного, музичного і живописного розкриває новим поколінням дивосвіт геніального поета.

Поєднання живописного й музичного начала знаходимо в слухозорових тропях, образно алегоричних висловах, неологізмах ("дзвінокблакитне", "голосочку весни на весь час голубий", "арфами, арфами — золотими, голосними обізвалися гаї Самодзвонними", "в сміху — дзвін янтаря", "гомін золотий").

У віршах поета знайшов відображення майже весь інструментарій симфонічної оркестри (струнні, духові, ударні), народні інструменти (сопілка, дудка, бандура, гармошка, ліра). Чимало епітетів і метафор пов'язано з тембровими характеристиками, асоціативними узагальненнями. Пригадаємо назву першої книги поета — *Сонячні кларнети* (1918), поеми циклу "В космічному оркестрі" (1921). Метафоричні образи поета завжди точні, лаконічні: "Внизу — Дніпро торкає струни..." ("Золотий гомін"); "Тополі арфи гнуть" ("Закучерявилися хмари"); "... на струнах Вічності перебираю я" ("Квітчастий луг..."); "І плачуть, і співають промені у даліні, немов віолончелі" ("В космічному оркестрі", I), "Людськість промовляє трьома розтрубами фанфар" ("В космічному оркестрі, VIII), "гугнявії гобої" (там же); "Й рокотання — ридання бандур..." ("Там тополі у полі...") та ін.

Тичина володів загостреним почуттям *специфічного взаємозв'язку* кольору й інтонації. В його віршах *синестетичні* комплекси-образи несуть нерідко функцію домінуючого засобу виражальності. Необхідно підкреслити й те, що для мислення поета цей синестетичний тип образності був цілком природним, логічним, бо Тичина володів не лише музичним хистом, а й живописним обдаруванням (вчився малювання у відомого українського художника М. Жука). Історія культури знає приклади подібного сприйняття дійсності у поетів (Г. Апполінер, П. Верлен, А. Рембо, Р. Тагор), живописців (М. Чюрльоніс, Є. Михайлов), композиторів (О. Скрябін, О. Мессіян), режисерів (С. Ейзенштейн, Л. Курбас, Дж. Стрелер). Показово, що М. Леонтович підходив до цієї проблеми із розумінням необхідності розвивати комплексні мистецькі здібності у підростаючого покоління.

Поезія Тичини у своїх краших, високохудожніх зразках не залишається "річчю в собі". У композиторській творчості вона

стимулює пошук образів як засобів виразності. Музичність поезії Тичини, її тонкий ліризм були джерелом мистецького надхнення і новаторських пошуків не одного покоління українських композиторів. Від пісні і романсу до камерно-вокальних циклів і кантати, до хорової симфонії без інструментального супроводу, ораторії-фрески і симфонії — такий шлях музичної тичиніани. Про входження віршів яскраво національного поета України в контекст сучасного музичного мистецтва свідчать цікаві твори Є. Станковича, Л. Грабовського, Лесі Дичко, І. Карабиця, О. Киви.

Історія, Час, Правда нестимуть до людей усе цінне з творчости талановитого гранослова, залишаючи, звичайно, за собою право на осуд і глибинне осмислення драматизму реалій, серед яких доводилося жити, писати, мовчати, мислити, відчувати великому поетові ХХ сторіччя Павлові Тичині.

Київ, жовтень 1990 р.

-
1. Л. Стоянов, "Павло Тичина", *Співець єдиної родини* (Київ, 1981), стор. 274, 275.
 2. П. Тичина, *Із щоденникових записів* (Київ, 1981), стор. 228.
 3. І. Дузь, "Кришталь душі поета", *Співець нового світу* (Київ, 1971), стор. 375.
 4. *Павло Тичина, зібрання творів у 12 томах*, т. 12 (Київ, "Наукова думка"), стор. 9.
 5. П. Тичина, *Про мистецтво і літературу* (Київ, 1981), стор. 249.
 6. П. Тичина, *Подорож з капелою Стеценка* (Київ, 1982) стор. 14.
 7. П. Тичина, *Із щоденникових записів*, стор. 240.
 8. Там же.
 9. КМКТ, КВ, 508, р-5.
 10. Там же.
 11. А. Павлюк, "Мій перший диригент", *Про Павла Тичину*, нариси, спогади (Київ, 1976), стор. 85, 86, 88.
 12. Текст радіовиступу Е. П. Скрипчинської-Верьовки, присвяченого 90-річчю з дня народження П. Г. Тичини. Зберігається в її домашньому архіві.
 13. Відділ рукописів ЦНБ АН УРСР, ф. 50,720, арк. 5.
 14. Центральний Державний архів-музей літератури і мистецтва УРСР, ф. 464, ч. 3953, арк. 2.
 15. П. Тичина, *Із щоденникових записів*, стор. 293.
 16. Там же, стор. 378.
 17. Там же, стор. 281.
 18. М. Терещенко, *Крізь лет часу* (Київ, 1974), стор. 41.

ВОЇН У ПОЛІ

Про Сергія Параджанова і його часи

Леонід Алексійчук

Посеред дикого поля лежить у бур'яні вбитий воїн. На грудях у нього розчепірів крила шуліка, але клювати нічого: воїн давно зітлів. Навіть не кістки, а чорна пуста світить крізь проіржавілий панцир. Однак панцир здійсмається й опускається... в лад диханню. Так, давно загиблій лицар дихає могутнім подихом, ще й досі лякаючи шуліку. Тому, мабуть, і лишилося недоторканим лицарське лице. Живе. Наче заснув. Чи замислився навіки з закритими очима.

Це — з Параджанова.

Це — Параджанов.

Лицар, що все життя відбивався від знавіснілих хижих птахів, ласих на живе. Що б не казали лікарі, не рак убив Параджанова. Шуліки. Ті, що нині голубами поставали. Не виключаю, що над тілом Параджанова саме вони піднімуть сумовитий туркіт. З нашвидкоруч перебудованих пташиних очиць рікою тектимуть крокодилячі сльози. А тимчасом розкльовані шматки геройського тіла гучно буркотітимуть у шлунках, нездатних перетравити живе, скривавлене, бунтівливе. Отож не обманюйтесь, почувши клекіт з пожадливих горлянок: він — не з розпачу, а від шлункових колькок. А скоріш за все, ні клекоту, ні навіть туркоту не буде. В найкращому разі буде похапливе, для годиться, цвірінькання про застійні часи. Його досить, щоб шулікам не згадували їхні хижачькі бенкети. Хоч належало б випотрошити. Не слізьми, а пташиним послідом заллють тіло звияжця, і пазурі, що вчеплялися в те тіло, дряпатимуть про Параджанова книжечки, а гачкуваті дзьоби, що шматували живу плоть, співатимуть панегірики трупові. Давня, як світ, церемонія.

Порушмо її!

Киш, хижа зграє! Воїн дихає, і подих той буде ще довго чути в



Сергій Параджанов

мистецтві. Згадаймо благородні звичаї наших забутих предків і вшануймо лицаря ширим похвальним словом.

Вірменин, народжений у Грузії, Сергій Параджанов за добрячих чверть століття до політичної заяви українського парламенту проголосив естетичну незалежність України. Прем'єра фільму "Тіні забутих предків" перетворилася в маніфестацію українського духа. Під товстим шаром малоросійського сала, нагуляного на холопстві, заграли молоді, енергійні м'язи. Це тоді, в 64-му, прозвучав у кінотеатрі "Україна" заклик Василя Стуса "Хто проти тиранії, встаньте!" Ті, хто відгукнувся, тиранію, зрештою, і повалили. І фільм Параджанова став їм прапором.

Чому так сталося? Адже Параджанов і політика — несумісні. І от саме його мистецтво для мистецтва викликає розпалені політичні пристрасті, і безжалісні політичні переслідування сиплються на голову чистого естета. До зубів озброєна наддержава, перед якою тремтить увесь світ; величезна імперія з могутньою армією і фльотом, з усюдишущим КГБ і непідвладним жодному законіві МВД, з залізною, єдино вірною ідеологією і колосальним за потужністю апаратом для втовкмачення її в голови — і раптом сама тремтить від страху і люті перед безневинним, якщо хочете, антикваром, що фанатично любить справжні речі. Любить ікони і плахти, народне карбування по сріблу і старовинний мідний посуд, свічада у вишуканих обрамленнях і дивовижні підсвічники, кінську зброю — і шовкові паски для тонкого дівочого стану, селянські постолі — і хитромудрі, з загнутими носками та всипані коштовним камінням черевики грузинського князя, золото — і глицю, трухляве дерево — і крицеве лезо кинджала чи шаблі, глиняні глечики — і музейні вази, важку вовну — і летючі шовки, лико і оксамит, ніжну шкіру юнака — і брудний, спотворений каліцтвом палець сільського дяка, яблуко і гранат, старий дагеротип і стародавню мініятуру, закіптявілий баняк — і кришталевий келих, синювату, порослу мохом луску галицької покрівлі і розпечену сонцем черепицю старовірменської, — словом, усе-всеньке, будь-який предмет чи істоту на світі, зформованих долею у щось справжнє, непідвладне підробці.

І от за те — роки таборів, заборон, безробіття, хамських знущань?

Так. Пристрасть до справжнього в країні, що десятиріччями не виробляла нічого, крім фальшу — дійсно, злочин, гідний найсуворішого покарання. Перед найменшою дрібничкою з безмежної параджановської комори крицева ідеологія виявляла своє сороміцьки-картонне походження, і життя, на ній засноване, оберталось сміховинно-дешевим театром із злиденною бутафорією. Він, багатій, на ті злидні уваги не звертав — а злидарів це і

розлючувало найбільше. Вони навіть на такий-сякий політичний протест спокійніше дивились, аніж на таку от байдужість до сучасності, над уславленням якої пріли премногі тисячі лизоблюдів. Серед тієї армії можна було потерпіти і якусь п'ятірку-шістку застережливих голосів: хоч і неприємно, однак для загального добра стараються, поліпшити хочуть життя і порядки. А головне, до керівництва звертаються, навіть його ж лаючи — отже, поважають. Так і вийшло, що столичні і ленінградські режисери Райзман, Клімов, Биков, Панфілов, Ромм, кожний з яких так чи інакше говорив владі досить прикрі речі, працювали більш-менш безперешкоди, а Параджанов за добрих сорок років праці встиг зняти всього чотири повнометражні фільми. (Не враховую пару "передтіневих" стрічок, які сам режисер називав сміттям). Цікавий феномен, чи не так? Гляньте: в середині шістдесятих Михайло Ромм випускає, хоч і не без труднощів, "Звичайний фашизм" — документар про гітлерівську ідеологію і мистецтво, в якому лиш останній ідіот не впізнає точнісінько відтворену радянську сучасність — а Параджанов, вже режисер гучної міжнародної слави, в той самий час приречений на безробіття і довголітні знущання. За що? За червоних коней, що попливли перед заюшеними кров'ю очима Іванового батька? Чи за демонстративне розмаїття весільних українських одерж, що вибухнули на весь світ із селянської скрині? Чи за відверте захоплення католицькою церковною службою? Що й казати, все оте заслуговувало на засудження, алеж не порівняти гріхи Параджанова з гріхами Ромма, чи не так? Один у фолкльор бавиться, другий — просто в очі фашизмом тикає. З формальної точки зору, до обох важко прискупатися: ні лаяти фашизм (німецький), ні захоплюватися фолкльором офіційно не заборонено. Але так само ясно, що обом належить кара. Кому більша?

За поверховою логікою — Ромму.

За внутрішньою ж — можливо, і самими карателями не зовсім ясно усвідомленою — тому, кому вона в дійсності дісталася: Параджанову.

Так, ми мусимо обов'язково врахувати чисто службову різницю між двома. На терезах радянської бюрократії Ромм, безсумнівно, важив куди більше за Параджанова. Старий метр — столичний режисер, отой навіжений вірменин — республіканський; автор ленініани — кількарязовий сталінський лавреат, Параджанов — підозріло закордонних премій; Ромм, попри свої старечі наскоки на викривлення і крайнощі системи заради її поліпшення — досвідчений дипломат, школений роками сталінщини, Параджанов — зухвалий і язикатий: складачам якогось словника радянського кіна рубонув, недовго думаючи, що він до радянських режисерів не належить.

Однак усі оті міркування, при всій їхній важливості, також належать до поверхової логіки і, отже, не вирішальні.

Саме за глибинною логікою — мистецтво виявилось небезпечнішим за політичний памфлет, зневага до політики — більш гострою заангажованістю, любов до народної творчості — нищівним спростуванням народоненависницької системи, рішуче звернення до міту і поезії — безстрашним викликом нездарним пропагандистським казкам, нестримний потяг до минулого — презирством до офіційної сучасності.

Бридкі, але недурні шуліки мали рацію. Параджанова було за що шматувати на кавалки. Самі його очі, з їхнім дивним баченням, були ідеологічною диверсією. Їх треба було виклювати.

Одного із хижаків, і то дуже великого, у ранзі зав. відділом Українського ЦК, мені випало знати особисто. Закінчивши у Москві Вищу партійну школу, він повернувся на Україну на початку сімдесятих нищити українське кіно. Імена, що склали його славу й надію: Параджанов, Ілленко, Осика — стали підозрілими. Не ймучи собі віри, я почув тоді на власні вуха, що Параджанов, який, за моєю інформацією, вже кілька років борсався від студії до студії в пошуках роботи, насправді ... боїться камери! А заборонений фільм Кіри Муратової "Довгі проводи" — робота філігранна, нічого не скажеш, але... цілком не радянська. Чому? Бо персонажі її можуть жити де завгодно — в Англії, Франції, Німеччині тощо — а "ми повинні показувати світові нову людину, радянську, ще досі небачену, і переваги її способу життя над усіма іншими". Знайомий мій був аж ніяк не з дурнів, але говорив ці нісенітниці не червоніючи, твердо, на чистій, принципово російській мові. За свій злочин — створення характерів зрозумілих всьому людству — режисерка поплатилася дев'ятирічним безробіттям. А Параджанова — щоб, бачте, не жахався камери — довелося аж у табір запроторити і захищати від неї до 84 року, коли в Грузії йому зважились довірити співрежисуру "Легенди Сурамської фортеці". От яка жорстока боротьба йшла за радянські цінності на екрані. Воно й не диво: жодний порядний мистець не міг відшукати їх вдень з вогнем в житті.

Потім отой громовержець ще за Брежнєва злетів за якісь гріхи з партійних висот (перед тим, щоправда, встигши наробити біди), і нині роздумує над глибинами недодушеного ним мистецтва у стінах української Академії Наук. Навряд чи зустрівся він тепер з жертвами свого керівництва, навряд чи виставили вони йому рахунок за скалічені фільми, людські долі, нездійснені задуми. А якби й виставили — чим йому, бідоласі, розраховуватися? Злидень і банкрут, що служив збанкрутованій системі. А непоставлених Параджановим "Слова о полку Ігоревім" й "Інтермеццо" вже не повернеш. Замість унікальних плодів геніяльної уяви — чорний

екран, чорна плівка завдовжки в півтора десятка років. Тією чорною кінострічкою, що нею фахівці при монтажі заповнюють павзи в звуку, нездарні режисери епохи заповнювали життя своїх підопічних. 15 років було по-злодійськи вкрадено у сорокап'ятилітнього режисера, та яких років: найбільш плідних і творчо зрілих! Лише два робочих періоди, жоден з них не надто рясний кількісно, а посередині — чорна дірка в півтора десятиріччя: ось неоплатний баянс, який його боржникам ніколи не виплатити.

Щоб збагнути масштаб крадіжки, досить уявити Мікель-Анджельо, з якого лишилися тільки мавзолей Медічі та, скажімо, Павлоба капеля, без жодного сліду "Пісти", "Брута", "Страшного суду"; або Фелліні, який після "Телят" і "Дороги" зникає на довгі роки у чорній прірві і виринає з неї з "Містом жінок" та "Корабель пливе", а замість ніколи нездійснених "Восьми з половиною", "Солодкого життя", "Риму", "Амаркорду" і решти уславлених робіт показує чорну проклейку. Навіть так обидва мистці увійшли б до історії мистецтва, але свідоме знищення решти навіть важко уявити — таким катастрофічним вандалізмом воно видається.

Це достеменно і сталося з Параджановим. Ні йому заздалегідь, ні нам заднім числом не було і не дано знати, *що саме* він міг би створити, але те, що він був одним з найбільш спонтанних і плодovitих мистців з гігантським потенціалом, що кипів удесятеро більшою кількістю задумів, аніж він міг би фізично здійснити навіть за ідеальних умов — знали всі, включно з його гонителями. Фільми Параджанова — це чудом уцілілі фрагменти величезної, по-варварському зруйнованої фрески.

Параджанов — боявся камери!.. Це він, з його невичерпною фантазією, яка знаходила собі вихід і в живописі, і в драматургії, і в короткометражних фільмах про фолкльор, і в самому способі його життя — непримиренно естетському і незалежному. Творча вагітність була його природним станом, і то в буквальному — якщо завгодно, біологічному розумінні слова. Так, народити художній персонаж — процес такий же біологічно реальний, як жіноча вагітність і народження реальної дитини. Навіть більше: якщо дітей вже скоро вирощуватимуть в інкубаторах, не затруднюючи матір родовими муками, то ще ніхто не зазіхнув на створення штучного Гамлета чи Чичикова.

Але в часи Параджанова і творчими заплідненнями, і внутрішньоутробним розвитком, і пологами керували спеціалісти страшного фаху. Дехто називав їх жартома "кінекологами", і ті м'ясарі більш ніж виправдували саркастичне прізвисько. Не було в країні жодного більш-менш порядного кіномистця, якому вони, самі безнадійно безплідні й тому одержимі мертвонародженим ідеалом досконалої дитини, не покалічили б дитя реальне. Кому кістки викручували, кому язика виривали чи підрізували, кого в холодний

льох на вірну смерть саджали. А кому й просто розпорювали вагітне черево і випускали просто на підлогу кілометри скривавлених целюльоїдних кишок. Кров була на диво справжня. Нешадно вирізувані метафори плавали в ній, але жодний західній ворог абортів не чув і не бачив, як захлиналися у тій калюжі цілком зформовані і повні життя художні персонажі — живі істоти, без яких людство потім жити не може, але захистити їх таким-сяким законом на початку життя ще й досі не спромоглося.

От яка брутальна реальність схована за безсоромно-примирливою формулою "застійні часи". Не застій то був, а тотальна й жорстока війна, в ім'я єдиного вірного мистецтва проти будь-якого. Старечий маразм воював проти інтелекту, фальш трошив непідробне, потворність точила кров із краси. Тисячі могли б стати на її захист. Стали — одиниці, навіть десятох пальців не знадобиться перерахувати. Багатотисячна армія радянських кіномистців, що так себе і називала — армія — виявилась неспроможною захистити навіть тих звитяжців, що билися, поки армія відсиджувалася в кущах. Російська приказка "не дражни гусей" стала першою заповіддю в кулуарах радянського кіна. Дорослі чоловіки боялися домашньої птиці, даючи гусям почуватися як орли і бешкетувати як шуліки. Багатющому будь-якими талантами радянському кіну бракувало лиш одного: хисту гідності. Щоб досягти таких-сяких мистецьких результатів, топтали під ноги етику, гублячи те й друге. Працюючи в дозволених межах, самі допомагали ті межі звужувати. Пристосовуючись до гніту замість повстати проти нього, збільшували гніт. За щедре фінансування свого холуйства радянський мистець віддячував державі подвійним: назовні — покора, в кишені — полохлива холопська дуля.

Яку неоціненну роботу зробили в ті підлі часи Параджанов, Тарковський, Муратова і, до дещо меншої міри, ще кілька кіномистців! Саме ця безстрашна трійця довела, що дражнити гусей — обов'язок артиста, хоч би вони тебе на шматки роздерли. Саме ті троє довели, що етика — невід'ємна частина артистичної обдарованості, частина, без якої талант неминуче деградує у послужливе ремісництво. Страшну ціну заплатили вони за свою перемогу — але перемогли. Їхні фільми — найкраще, що лишилося з того нездарного часу. Натомість ті, що прагнули вижити пристосуванням до умов, поповнили професійне самогубство. Написали на своєму прапорі рабську мудрість "один у полі не воїн" — і не встигли зглянутись, як прапор став білим.

Параджанов натомість кинувся в битву і довів, що один у полі — таки воїн. Навряд чи він міг інакше. Його звитяжні предки не були для нього ні тіннями, ні забутими. І це їхнім високим етосом краси

він мірив свою потворну й карликову сучасність. Чи ж диво, що опоетизоване минуле було для нього мрією про майбутнє? І чи ж диво, що на нього налетіли шуліки? Бо він їм таки дався взнаки.

Бо він, один з небагатьох, мало не самотній — відбивався від їхньої розлютованої зграї і спромігся красу захистити. Але яку і як саме? Хіба до нього на Київській студії не екранізували українську клясику? Ще й як. Мальовничі плакучі верби либонь ще й досі миють зелені коси у ставку, влаштованому просто на території студії, щоб не витратитися на далекі експедиції, і десятки народних ансамблів пісні й танцю можна б одягнути із студійної костюмерної. Як же спромігся вірменин Саркіс Параджанов перетворити принизливо-малоросійське на гордовито-українське, етнографію — на високий епос?

Відповідь — у самому запитанні.

Параджанов — епічний режисер. Не різновид, а просто-напросто єдиний дійсно епічний режисер у сучасному кіні. Порівняйте його фільми з мосфільмівськими чи голівудськими бойовиками, що їхня епічність визначається кількістю дивізій в батальних сценах, і провалля між істинним епосом та помпою саме кинеться в очі. Параджанов — епічний за способом мислення. У нього — епічний шонайменший деталь. Не шукайте в його фільмах глибоких драматичних характерів, складних психологічних розгалужень чи навіть захоплюючого сюжету. Саме за рудиментарну сюжетність і відносний реалізм персонажів він пізніше недооцінював "Тіні забутих предків", віддаючи перевагу стилізованій статичності своєї нової, програмної роботи "Колір гранату". Драма у Параджанова — в самому процесі споглядання життя, роздумів про його космічний сенс і художнього втілення тих роздумів — в поетичний, часто умовний жест, що не раз переходить у танок, у слово, що тяжіє до віршованого рядка чи до пісні, у вишуканий натюрморт, вмотивований не так сюжетом, як власною красою, у ритуалізацію найпрозаїчнішого побуту. Все це не має нічого спільного не лише з соціалістичним, але й з будь-яким реалізмом і, нічого й казати, звучує його аудиторію до зменьки естетів.

Та і в сьогоднішньому загальносвітовому кіноконтексті Параджанов — фігура сліпучо-яскрава, але самотня і, якщо хочете, архаїчна. А як інакше може виглядати його віртуозна й по-східньому вишукана красномовність на тлі неймовірного спрощення мови, у прірву якого штовхає сучасний телеекран? Хто фінансуватиме поезію на екрані, якщо вже й поетичну книжку надрукувати стає задорого, бо її нікому читати? Кого цікавитимуть якісь до біса метафори, якщо всі продюсери світу одержимі ідеалом "простої, без витребеньок, історії"? Для таких увесь Параджанов — ніщо інше, як витребеньки, які можна залюбки прийняти від пересліду-

ваного радянського режисера (бо це ж рекляма!), але Боже борони фінансувати самим.

Стривайте, але це ж соціалістичний реалізм, чи не так?

Точнісінько.

Більш-менш мертвий у себе вдома як задушлива адміністративна система, соцреалізм як бюрократична концепція мистецтва живий-здоровісінький на Заході. При всій різниці між тоталітарним ідеологічним наглядом і західним комерційним продюсером, обидва домагаються навдивовижу подібної і принципово антихудожньої мети: зробити мистецтво приступним для всіх. Що практично означає пристосувати його до інтелектуального рівня тих же таки бюрократа і фінансиста, бо обидва, вирішуючи долю майбутнього твору, владно впевнено промовляють від імені тих безсловесних "всіх" — чи то "трудящих мас", чи то "масового глядача". Радянські дотепники, які вже давно визначили соцреалізм як "мистецтво, зрозуміле керівництву", влучили своїм жартом далеко за межі батьківщини соцреалізму, не лише в тоталітарну, але і в економічну цензуру. При всій різниці між вовком західного шовбізнесу, що одержимий ринком, і брежнєвським ідеологом, якому на ринок плювати, обидва з однаковою підозрою дивляться на будь-яку серйозну думку і стилістичну оригінальність. Крайнощі сходяться. Традиційний мистець, що створював спершу нове мистецтво, а воно вже раніше чи пізніше створювало для себе ринок, стає прикладним ремісником для обслуговування ринків і смаків давно існуючих. Мистецтво, зрозуміле керівництву, веде до смерті мистецтва. Якщо навіть сам мистець може вбити власний твір надмірним контролем, то будь-який контроль зовнішній вбиває той твір у зародку. Авдиторії не лишається нічого іншого, як прийняти такий стан речей, звикнути до нього і покійно втрачати самий смак до розвиненої людської мови.

Для такої авдиторії Параджанов, з його пристрастю до високого, героїчного і вселюдськи-значного, з його рішучим зреченням від побутової прози на користь епічної поезії — чиста китайська грамота, красиві, але незбагненні гієрогліфи.

Що ж, тим гірше для авдиторії.

Гомер може перетривати на століття-друге Лукаса і Шпільберга.

Часи міняються, а з ними і смаки. Те, що вчора здавалося назавжди забутим, раптом стає ознакою прийдешнього, вчорашні крайнощі раптом виявляються стержньовим напрямом, навколо якого обертаються наймодерніші шукання. Значні мистецькі явища можуть виходити з моди, але не з кровоносної системи мистецтва, вони забуваються, але не зникають. Не зникне і Параджанов. Його подорож у минуле веде прямо до майбутнього.

Сучасна цивілізація вже потроху повертається до свого загубленого у віках коріння, а Параджанов його вже для себе віднайшов. Він збудував храм, до якого увійде ще не одне захоплене покоління, дивуючись сміливості і щедрості творця. Боги там мирно сусідять з Богом, святі ікони раптом підморгують і обертаються весело вишкіреними карнавальними масками, чаклунство і магія ніскільки не перешкоджають Літургії, вакхічна насолода життям чергується з трагічною молитвою, могутній хор не заглушує індивідуальні голоси, а, навпаки, дає їм силу і барви, людина навіть в самотності невідривна від свого племені, народу, і народ гуртом переживає поразки чи радіє успіхами однієї особи. Нічого й казати, як мало спільного з сучасним суспільством має параджановський модель. Саме тому його візуальні поеми і легенди самі набувають вартости творів прадревніх, освячених багатьма віками. Параджановська камера — це ті ж самі Боянові гусла, режисер — старовинний народний співець. Два останні фільми Параджанова — "Легенда про Сурамську фортецю" і "Ашік Керіб" — стверджують народно-пісенну природу параджановського таланту. Сюжетна нитка помірно зміцнюється в режисерській тканині порівняно з "Кольором гранату", але поділ на короткі новелі (пісні? мініатюри?), кожна з окремим заголовком, лишається вирішальним структурним принципом — зовсім, як у творчості мандрівного ашуга, що може варіювати одну й ту ж тему у безлічі мелодій і текстів. Більше того, мало не кожний кадр стає окремою розповіддю, мініатюрою, вартою власної сторінки — не знахідкою, а винаходом, не ствердженням писаного рядка, а досі небаченим візуальним твердженням, що його годі передати словами. Його фільми нагадують ті рідкісні шахові партії, де мало не кожний хід заслуговує на захоплений окличний знак за несподіваність та оригінальність, і мало не кожна комбінація елегантна, як етюд. Такий гравець навіть турнірну перемогу розглядає мало як не поразку, якщо шлях до неї не всіяний карколомними парадоксами і блискучими розв'язаннями. Насолода красою власного мислення для нього — найвищий сенс гри і найбільш радісний самовияв. Етюд, пісня, мініатюра, новеля — усі досі вжиті нами уподібнення приводять на думку скоріше збірку, а не моноліт, антологію, а не роман. Отже, і перегортати параджановські сторінки можна майже навмання, бо кожна з них — самодостатня, і збірка, на відміну від роману, має останню сторінку, але не має закінчення, має початок, середину і кінець фізичні, але не структурні, аристотелівські, і тільки смерть поета кладе край розповіді, що вся цілком відбита в кожній окремій сторінці.

Перегорнімо. З одним застереженням: слова можуть лише нагадати бачене і в жодній мірі не здатні його замінити. Найкраще почати наш перегляд з режисерської вправи. Так як

часом не шкодить протрюхикати сотню метрів, щоб уповні оцінити блискавичну швидкість тренованого спринтера.

Поставмо перед собою творче завдання і спробуймо його вирішити. От, скажімо, дівчина вірно чекає на коханого, що подався з села шукати долі і пропав без сліду-без вістки на довгі роки. В одному кадрі мусимо показати, як дівчина постаріла в чеканні.

В нашій уяві заколивається маятник, посиплеться осіннє листя, завирують хуртовини, задзюрчать весняні струмки і, як би ми не крутили носом, руки наші потягнуться до гримувальної коробочки. Не червоноїм. Не лише ми, аматори, а добрі 99 відсотків фахівців вже лишили там відбитки пальців. Але шойно ми, втішені такою однотайністю, вирішуємо, що краще нічого не придумаяєш, Параджанов придумує так гарно, що вже й нам стає смішно згадувати про свої струмочки з маятниками. Ото диваки: не додумались до такої простої речі, що ... сама ж дівчина і є маятник! Ах, як невпинно розгойдується вона з боку в бік, як просякнена своїм нескінченним чеканням, як наявно проходять перед нами її години, дні, місяці, роки... А перед нею, ділячи поле зору навпіл — непорушна силуета, запнута чорною хусткою. Чорна пляма закам'янілого смутку, а по обидва боки — лице дівоче виринає: то зліва, то справа. Але поволі зникає надія, поволі стишується амплітуда коливання, і скоро вже лиш край дівочого обличчя виринає з-за чорної силуети: зліва, справа, тихше, тихше, аж доки зовсім не завмирає маятник і не зникає лице за чорною плямою. Вмерла надія. Зупинився час. І, здається, годинами можна вдивлятися в ту непорушність, повну такої сили й напруги. Тоді лиш спадає донизу чорна хустка, відкриваючи старе жіноче обличчя. Це — та ж сама дівчина по багатьох роках. Але шойно нам здається, що розповідь вже закінчена і надія дівоча вмерла назавжди, як стара жінка й сама починає потихеньку розгойдуватися з боку в бік: наліво, направо, сильніше й сильніше, з більшою й більшою вірою й надією.

Не вимовлено ні слова — але лиш народна пісня може розповісти про ціле людське життя з такою простою монументальністю. Самий ритм того розгойдування стає невичерпною за своїми можливостями розповіддю, мелодією, що заворожує, від якої важко відірватися. І як просто! Невже це не ми додумались, а якийсь Параджанов? Та ні, ми завжди це знали, він тільки нагадав нам забутий прекрасний образ.

Так режисер легко і залюбки робить нас співучасниками своєї геніяльності, грає з нами у захоплюючу гру, і ми приймаємо її правила з не меншою насолодою, ніж її винахідник і блискучий майстер.

А це ж, либонь, лиш одна сторінка з сотень, один діамант з

цілої скрині. Знай тільки занурити руки в ті розсипи, зачерпнути і пересипати з долоні в долоню.

Ось замахнувся Гутенюк-старший на Іванового батька — і попливли вже легендарні червоні коні в розсіченому топірцем мозку. Вишуканий пісенний образ, а не бридка імітація скривавленого мозку, що бризнув би із пересічної голівудської стрічки.

А от коли ніж загарбника встромляється в білосніжну стіну вірменської будівлі — з неї бризкає кров.

А ось дівчина танцює між двома величезними вазами. Їй приносять гірку звістку — і не лише танцюристка, а й вази падають непритомні.

А ось юнак звертається до ворожки. Вона говорить з ним, і він з нею, і навіть предмети вони одне одному передають — а обличчя завжди на нас звернені. Про долю йдеться, і в долю обидва вдивляються. І ота, за всіма реалістичними приписами, ненатуральна поведінка надає сцені іконної урочистости, високого містичного значення.

А от з героєм трапляється біда — і на гранатовому дереві в його селі ростуть чорні плоди. А коли долає герой перешкоди і веде кохану до шлюбу — гранати стають святково білими.

Більшість режисерів тлумачить життя. Параджанов його святкує. Недарма ж його улюблений мотив — руки, що злітають догори і розкриваються до неба ніби для радісних обіймів: чи то б'ючи у святковий бубон, чи підносячи келиха, чи випускаючи голубів на волю. Той один жест розповідає про режисера більше, ніж томи високоумних тлумачень. І саме за той жест на нього хмарами налітали шуліки. Бо руки, довірливо розкриті до неба — то жестикуляція волі. Ні заляканий артист, ні дволикий, ні поміркований прогресист органічно не здатні до такого жесту — тільки людина абсолютно вільна.

Але чому нескінченна насолода пересипання з долоні в долоню сліпучих діамантів параджановської уяви неминуче змінюється болем і сумом?

Бо знову і знову думка звертається до книги лицарського життя, до чорних сторінок, що оповідають про 15 вкрадених років, про нездійснені великі задуми.

Розмах і зрілість параджановського таланту дозволяють говорити про омріяні ним "Слово о полку Ігоревім" і "Давид Сасунський" не як про прекрасні гіпотези, а як про втрачені здійснені шедеври.

Жодний Сесіль де Мілль не порівнявся б з Параджановим у відтворенні біблійних сюжетів, але, на відміну від голівудських партачів, він і мріяти про них не смів.

Лише Параджанов, з його древнім, суттєво пантеїстичним відчуттям цілого світу як одухотвореного чуда, міг би переконливо

поставити Євангелію. На відміну від Дзефіреллі, він напевне знайшов би менш буквалістський спосіб помноження хлібів, аніж клеїти одну юрбу, що жує хліб, з іншою — що відразу редукує чудо до примітивного монтажного трюку; і, на відміну від Скорцезе, Параджанов не переплутав би мертвого Лазаря із спеленатим актором, неймовірне чудо воскресіння з заздалегідь відомим сюрпризом.

Понад 20 сценаріїв, написаних Параджановим в роки безробіття, також свідчать про деякі невичерпані можливості, чи не так? А незаписане? З його знаменитих розповідей-імпровізацій лиш Юрієві Ілленкові пощастило реалізувати "Лебедине озеро. Зона." Решта — в пам'яті слухачів, і з ними зникне.

Варто лише подумати, що "Сурамська фортеця" і "Ашік Керіб" були б зняті не в 84 і 89 роках відповідно, а на добрих 15 років раніше, і могли завершити лише певний період його творчого розвитку, а не ціле життя, і неминуче привести режисера до нових етапів розвитку, нових несподіванок, нових стильових перетворень (вже ж напевне не "застоявався б" цей непосидючий чоловік разом із своїм гнилим часом і не чекав би на милостивий дозвіл з Кремля бути самим собою!), і чорнота отих чорних сторінок починає видаватися оманною, і все чекаєш, що параджановські сліпучі видіння ось-ось прорвуться з-попід накинutoї на них силоміць темряви. Адже під нею сховане багатюше, дійсно звитяжне життя. Одних лиш "Тіней" чи "Граната" Параджанову було досить, щоб посісти місце в історії кіна — але божевільна влада не знайшла нічого кращого, ніж оточити те місце колючим дротом. Та ще й, сама тремтячи перед його камерою, розпускала плітки, що він її боїться. Це як би Моцарт боявся скрипки.

Радянська преса ще й досі вряди-годи обурюється "вандалізмом" чи "хуліганством" поляків, які чемненько знімають з п'єдесталів Леніна і Дзержинського і відвозять їх на довічний "ремонт", або українців, що захотіли продати боввани Леніна і Маркса. Та невже ж оті фанатичні близнюки з борідкою, що й досі поганськими ідолами височіють над землею Володимира-життєлюбця, хрестителя тієї землі, варті хоч одного знищеного фільму Сергія Параджанова?

Смішно й порівнювати. Але в цьому разі навіть шепоту про вандалізм не чути.

Держава-зłodійка, що за всіма правилами цивілізованого суспільства повинна поколіннями відшкодовувати нащадкам своїх жертв завдану шкоду — як це робить Німеччина за єврейське Всеспалення і Сполучені Штати за те, що були незаконно інтерновані громадяни японського походження півстоліття тому — натомість списала свої злочини на безликий "застій" і великодушно

простила злочинцям, навіть не дочекавшись, коли вони попросять вибачення.

Самі дешо наполохані вчиненою ними пусткою, вандали тимчасово притихли. П'явки швиденько перекинулись у донорів, шуліки воркують голубами і, ховаючи ганьбу свого злочину, як родовий сифіліс, вже гасають по світі, підписуючи копродукцію за копродукцією, і гребуть грошики за параджановські фільми, і знову шматують лицарське тіло на свій круків прожиток.

Знову — бо він же їх, злиднів, валютою підгодував навіть у таборі сидячи. Вони його туди — за ними ж видумані "валютні операції", а самі тимчасом "Тіні" і "Гранат" крутили по кіноклубах Нью-Йорку, Лондону, Парижу, ажніак не журачись брудом свого безсоромного валютництва. Вони, безсилі заткнути рота всесвітньовідомому майстрові, раптом "відкривають" його давно відомий гомосексуалізм і судять його в ім'я пресловутої пролетарської моралі — а самі тимчасом погрузають у розпусті.

Ім очі колють параджановські мистецькі колекції й так звані особисті "розкоші" — чисто мистецькі, шедро й гостинно відкриті другові, знайомому і просто захожій людині — а самим з горлянок пре від награбованого, належного за привілеями і принесеного в хабар. І вони ж тепер — якщо не жертви застою, то вже напевно лідери перебудови.

І вони милостиво реабілітують ... Стуса, перед друзями і родичами котрого мусіли б на колінах благати прощення.

У моторошний час і на страшній землі народився ти, лицарю. історія мистецтва — не персидський килим, але вона не знає аналогій твоєї долі і долі твого покоління. От як уже бідував геніальний Моцарт, як все життя добивався високої посади придворного капельмайстра, алеж не вибивали йому чоботом скрипку з рук. Не кажучи вже про таке посміховисько, щоб посеред концерту хтось ухопився дужою рукою за того ж самого смичка і виправляв рухи маестра. А от з Параджановим це утнули. І це називалося рятівною операцією, коли Сергій Юткевич перемонтував "Колір граната" і лише в такий спосіб зміг протягти фільм на екран.

Тим більше слави належить людині, що вийшла з нерівного бою не жертвою, а переможцем. Параджанов здійснив болісно малу частину свого велетенського потенціалу, але те, що йому вдалося здійснити — під силу лише велетневі.

Син трьох народів, він уславив кожний з них шедевром: Україну — "Тінями забутих предків", Вірменію — "Кольором граната", Грузію — "Легендою Сурамської фортеці".

В часи, коли поневоленням націям силоміць нав'язувалася мертва догма "єдиного радянського народу як нової історичної спільноти", Параджанов славив мистецьку і духовну неповторність

трьох земель, кожна з яких була йому рідною. За той дійсний інтернаціоналізм і жерли його шовіністи.

В часи, коли українські, вірменські і грузинські лизоблюди славили старшого брата і переслідували власні культури, Параджанов розсунув важку й розкішну російську завісу, напнуту перед усім СРСР, і показав світові три багатющі культурні традиції, три практично незнані народи.

Мало хто з його сучасників може похвалитися таким величним доробком.

Власне, не мало, а ніхто.

А він і полеглий дихає.

Воїн у полі.

Один.



Михайло Осінчук, *Мати Божа Страдальниця* (дереворит, 1932)

«БІЛІ ПЛЯМИ» В НАЙНОВІШІЙ ІСТОРІЇ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКИХ ПОЛІТИЧНО-КУЛЬТУРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ

Степан Козак

Задумуючись над основними проблемами заголовної теми, треба насамперед зауважити, що розпад тоталітарної системи в Центральній і Східній Європі та гласність і національна ерупція в Радянському Союзі спричинилися до того, що остання декада ХХ сторіччя увійде в історію під знаком відкривання сумнозвісних "білих плям" і духовного розкріпачення, як період національно-державного відродження народів нашого регіону та їхнього стремління до Європи (або, кажучи менш метафорично, прагнення включитися в процес європейської інтеграції).

Позаяк з "білими плямами" треба буде при добрій волі якимось упоратись, то з поверненням до Європи не буде просто, бо, бачачи стан нашої (тобто колишніх країн т. зв. "реального соціалізму") моральної й екологічної деградації, що її так яскраво усвідомила народом чорнобильська трагедія, а також зтяжну політично-економічну кризу, цивілізаційну відсталість, гострі міжнаціональні конфлікти, сповнені не то що білих, але й кривавих плям, — Західня Європа буде дуже обережно і стримано підходити до наших об'єднуючих пропозицій і заходів. І це не повинно дивувати, бо для мирної, демократичної, багатой і високорозвиненої Європи представлена ситуація створює серйозну загрозу.

Проте для народів Центральної і Східної Європи, які десятки, а то й — як Україна — сотні років були позбавлені державної незалежності, Західня Європа зі своїми демократичними інституціями та політичними й економічними структурами є великою надією. Ця сукупність вільних, незалежних і рівних національних держав є гарантією, що в такій структурі Європи народи її центрального і східного регіону зможуть реалізувати свої століттями виборювані права, виношені мрії, зуміють також позбутися усяких плям.

Чи Захід буде схильний відкритися на це, а відтак закріпити політичну солідарність вільних і рівноправних народів Центральної та Східної Європи в структурах майбутньої з'єднаної Європи?

Не можна мати сумніву, що відповідь на ці запитання залежатиме також від нас самих. У зв'язку з цим вирінає кардинальна проблема: чи, стоячи перед викликом історії — можливістю увійти до спільного європейського дому, — народи Центральної і Східної

Європи зуміють піднятися на висоту завдання? Чи зможуть вийти з економічної і екологічної руїни, подолати ідеологічні, політичні, психологічні й історичні травми та бар'єри, а надто вивільнитися від усяких плям, взаємної ворожнечі, упереджень і ненависти, особливо підсилюваної давніми ресентиментами, претензіями та пропагандою ксенофобії, яка сприяє відживанню старих стереотипів, родом з тоталітарної ментальності.

Таким чином на давні "білі плями" та історичні конфлікти і стереотипи наклалися нові, які були скриті за фасадом пролетарського інтернаціоналізму і задекретованої дружби. На наших очах множилися "білі плями"; інструментально трактована історична наука та інші суспільствознавчі дисципліни не тільки не впоралися з отою неперебореною деструкційною минувиною, але й свідомо її зафальшовували, побільшуючи ареал "білих плям" як відносно минулої, так і найновішої історії.

Завдяки гласності сьогодні нарешті всі ці плями починають впливати на денне світло. Страшно стає, коли читаєш про сталінсько-брежнєвські гулаги, катівні, судові процеси, депортації, про акти геноциду, чого яскравим прикладом був голодомор на Україні, катинська трагедія, депортація неросійських народів — кримських татар, українців, поляків, литовців, нищення їхньої духовної і матеріальної культури, мови, віри, традицій. До того ж, виною обтяжувано жертви. Аж не віриться, як окрім гітлерівського воєнного пекла можна було пережити ще й оці гори лихоліття і злочинів, які ми тепер називаємо "білими плямами".

Зупинившись на найбільш кривавих плямах ХХ сторіччя, сподіваюся, що в їхньому контексті краще зрозуміємо найтрагічнішу пляму — на яку склалися також накопичені століттями різні конфлікти, неприхильна для українців політика ІІ Речіпосполитої, завершена пацифікацією українських сіл на Волині — в найновішій історії польсько-українського сусідства: криваві події на Волині і у Східній Галичині під час Другої світової війни, в яких польські і українські села взаємно вирізувалися, в яких загинули тисячі поляків й українців і в яких сумнозвісну ролю відіграла Українська Повстанська Армія, а з польського боку — Армія крайова. Фіналом цього кривавого конфлікту були післявоєнні судові процеси і смертні вироки на членів АК, видавані у Варшаві і в Москві, такі ж вироки на членів УПА, виселення до Радянського Союзу українців з польської прикордонної смуги (які там споконвіку проживали) та завершуюча ці депортаційні заходи "Акція Вісла" 1947 року, в наслідок якої понад 150 тисяч мирного населення з українського етнічного прикордоння розкинено по всій території західних і північних земель Польщі.

Ці найновіші болючі рани в найновішій спільній історії були впродовж післявоєнних десятиліть найбільшою "білою плямою", найнеморальніше маніпульованою польською і радянською офіційною пропа-

гандою. Адже про діяльність УПА і АК ми довідувалися лише з лайливих памфлетів і фейлетонів, в яких тотально засуджувалися ці збройні організації, не дозволялась навіть згадка, що їхня діяльність була також проявом самооборони перед гітлерівським і сталінським тоталітарним насильством і злочинами.

Легко збагнути, що розпочинаючи пропагандивно-наклепницьку кампанію проти УПА і АК, Сталін хотів таким чином відвернути увагу від згаданих вище власних злочинів, заподіяних українському і польському народові. Сьогодні ці гори тенденційної писанини становлять суцільну брудну пляму; її треба викинути на смітник історії, бож годі, щоби писані з метою зафальшування історії, підсилювання конфліктів і міжнаціональної ворожнечі публікації, як приміром, Беляєва, Чередниченка, Дмитрука, Євдокименка, Маланчука — з одного боку, а з другого — Гергарда, Пруса, Вільчура, Жулкевської, Бонуська, Сікорського були й надалі найбільш поширеним джерелом інформації про згадані трагічні події.

Тим паче, що основні положення цих авторів є тенденційні, злісні, кривдні, а узагальнення образливі, роз'ятруючі й брехливі. Ніхто не перечить, що певні українські націоналістичні угруповання пішли на співпрацю з гітлерівським фашизмом, надіючись на підтримку фюрера у створенні самостійної України. Але це ж не значить, що українці — це народ націоналістів, зрадників, фашистських бандитів і коляборантів, як це узагальнюють у своїх публікаціях згадані автори, зокрема Гергард і Прус. Пікантності їхнім концепціям додає факт, що в своїх писаннях вони посилаються на згадані вище радянські "авторитети" — Беляєва, Чередниченка, Дмитрука та газетні памфлети.

Не треба великої проникливості, щоб зрозуміти, куди йдуть ці автори. Добре, що це розуміють люди обабіч кордону. Відрадно, що їх не забракло навіть тоді, коли безпосередня полеміка з такими концепціями була неможлива. Лишалася мовчазна праця над джерелами, випрошування дозволу до архівних документів і матеріалів. І це почало процентувати. На особливу увагу заслуговують тут праці польських істориків, які зайнялися саме найновішими польсько-українськими взаєминами (Радзейовський, Томашевський, Скарадзінський, Хойновський, Козловський), зокрема видана в 1972 році серйозна книжка Ришарда Тожецького, присвячена саме аналізу українського питання в німецькій політиці 1933-1945 років. Неабияке значення мала також видана в 1973 році монографія А. Щесняка та В. Шоти про діяльність Організації Українських Націоналістів та її ліквідацію в Польщі. Але ортодоксальні ідеологи були чуйні, авторів звинувачено в "об'єктивістському" підході до теми, книжка була заборонена цензурою і вилучена з продажу.

Вслід за цією цензурною брудною плямою почали творитися наступні. Але треба пам'ятати, що це був період розгулу брежнєвсь-

кої реакції, придушування слова і думки, жорстокої розправи з дисидентами, полювання на ревізіоністичні чарівниці, посиленої русифікації та рішучих заходів — сьогодні достеменно знаємо яких — у творенні "єдиного радянського народу". Польським відлунням брежнєвського замислу була концепція Едварда Ґерека про "морально-політичну єдність польського народу" та проведена зміна назви місцевостей на території, де колись (перед виселенням) споконвіку жило українське населення. Цей акт мав ще й інші негативні наслідки: сприяв дальшому нищенню церков, цвинтарів, затиранню слідів і пам'яток української культури в Польщі.

Не менш прикрі "білі плями" появилися водночас з брежнєвським інтернаціональним прикручуванням ідеологічної гайки. У цілому соціалістичному таборі посилено боротьбу з т. зв. ревізіонізмом, усюди організовано ідеологічні наради і "круглі столи", де піддавалося гострій критиці всіх тих, що були "в чаду фальшивих ідей", або де заприміченр найменшу спробу ревізії усталених радянською наукою "єдинослушних" ідей.

Один з таких "круглих столів" відбувся в Києві у січні 1975 року, на якому Ю. Суровцев, тоді головний редактор московського *Літературного обозрения*, сказав:

Ця зустріч за круглим столом не випадково відбувається саме в Києві. Адже тут, на Україні, нагромаджено великий, багатоманітний і повчальний досвід боротьби з нашими ідеологічними противниками на фронті художньої культури. Маю на увазі і бойову традицію боротьби проти реакційної буржуазії та дрібнобуржуазної націоналістичної еміграції, і взагалі ту значну роботу, яку провадять вчені, критики, публіцисти, письменники, викриваючи основну стратегію і всілякі тактики зарубіжної радянології. Зростає значення Києва як одного із значних загальносоюзних центрів вивчення зарубіжної культури; традиційно сильним є тут кадри славістів. Одна з важливих особливостей цих досліджень — їхній бойовий, наступальний характер, прагнення викрити підступи наших ідеологічних ворогів, органічні пороки і недоліки не лише прямої антирадянської "літературознавчої" думки, а й буржуазної естетики, буржуазного літературознавства в цілому (див. *Радянське літературознавство*, ч. 5, 1975, стор. 57).

Цитований уривок показує характер, спосіб і напрям мислення автора і організаторів таких "круглих столів". Сьогодні це звучить як детективна інструкція з минулої епохи. Можна було б про це й не говорити, коли б цей "круглий стіл" не мав відношення до даної теми і не позначився прямою на польській україністиці. Йдеться про те, що, засуджуючи всякі "спроби підмінити марксистську аналізу формально-структуралістськими догматами", а також намагання "відродження ряду модерністських авангардистських шкіл", піддаю гострій критиці польський славістичний журнал *Славія Орієнта-*

ліс. Очевидно, кварталник приділяв велику увагу усій українській літературі, а також мові й історії, не залишав поза увагою цінних українознавчих видань, включно з еміграційними. Але безпосереднім претекстом критики була стаття про неоклясиків, з приводу якої було категорично стверджено, що:

єдиними вчителями Юрія Клена були фашистська й українська буржуазно-націоналістична преса. Без особливого напруження можна розгадати історичні альянзи Клена і побачити, що він спотворює історію українського народу — його участь в революції і в побудові соціалізму. З особливою ненавистю пише Клен про учасників боротьби з фашистським режимом в республіканській Іспанії; він проклинає Богдана Хмельницького, восхваляє Мазепу й Петлюру (там же, стор. 64).

Не треба бути особливо передбачливим, щоб збагнути, що тоді означала така критика. Розв'язано редакцію журналу (що відразу позначилося на проблематиці публікацій, надто ж відсутності українознавчої тематики), яка була своєрідним координуючим центром літературознавчих східнослов'янських, зокрема українських студій; припинено організування українознавчих наукових конференцій, затримано видавання збірних праць, започаткованих першим випуском під заголовком "З історії польсько-українських літературних взаємин" (1974), а також припинено роботу над підготовкою підручника історії української літератури.

На жаль, ця затримка виявилася зтяжною, потерпіло на цьому залишене без підтримки польське українознавство, очевидно літературознавче, бож по ньому був нанесений удар. На щастя, він оминув істориків, але середовище історичне було дуже сильне, до того ж його захищали такі наукові і моральні авторитети, як Александер Гейштор, Збігнев Вуйцік, Стефан Кенєвич. Натомість згадана ситуація спричинилася до того, що до сьогодні не опрацьовано підручника історії української літератури; разючим браком є нестача українсько-польського словника (виданий понад 30 років тому малий словничок є сьогодні недоступний), підручника граматики української мови, діалектології, не кажучи вже про палючу потребу підручника, присвяченого українському фолкльорові, що з уваги на польсько-українські фолкльорні взаємини не може бути нічим оправдане. Це саме стосується синтетичного опрацювання історії української політичної, релігійної та філософської думки, де ці філіяції й паралелі рисуються ще чіткіше. А який вдячний матеріал для таких досліджень криють в собі окремі літературно-культурні епохи, як, наприклад, модернізм, романтизм, барокко.

Аналогічні "білі плями", а надто нестачу на Україні нарисів і підручників польської історії літератури, філософії, фолкльору, етнографії; особливо разить брак опрацювання історії Польщі (польські істо-

рики видали три різні нариси історії України), цілковите ігнорування польських українознавчих публікацій українськими редакціями журналів і газет в рецензійній політиці, не кажучи вже про разючу пляму відносно запрошення до співробітництва польських українців.

В усіх згаданих ділянках польсько-українська спільна спадщина є дуже велика і розмаїта. Не слід також забувати, що впродовж історії Україна була податна на західні культурні й наукові впливи, які напливали здебільшого саме з Польщі. Взяти хоча б давню добу; відомо, що включення України до польської корони відкрило шлях саме цим впливам. Зерна ренесансу і реформації дали поштовх до культурного відродження, яке поклато край затяжній післямонгольській стагнації. Наприкінці XVI і в першій половині XVII сторіччя постали в Україні друкарні і школи, розвинулась світська і богословська освіта і наука, запліднилася літературна нива, помітні стали досягнення в мистецтві, музиці й архітектурі. Напливові з Польщі загальноєвропейської культури і науки завдячуємо постання Києво-Могилянської академії, першої інституції вищої освіти в цьому східнослов'янському і православному світі, з якою пов'язаний бурхливий розвиток української барокової культури, літератури і науки, а також польської і російської, на що звернув увагу у своїй монографії Ришард Лужний.

У зв'язку з цим виринає ще одне питання: чи не годиться задуматися дослідникам над фактом, що згадані процеси і явища відбувалися в атмосфері польсько-українського конфлікту, який був головною причиною втрати національної самостійности найперше Україною, яка тоді опинилася в обіймах Росії, а потім Польщею. Адже від цього моменту спостерігаємо змагання за перевагу на Україні польських і російських сил та елементів, роля яких в українській історії і культурі повинна бути об'єктивно висвітлена. Але треба буде оцінювати ці змагання також з політичної точки зору.

Це допоможе вирішити й головні політичні конфлікти і проблеми, які ділили оба суспільства. Завдяки такому реконесансові будуть створені добрі умови для політичного діалогу та пошуку шляхів порозуміння. Такий діалог почався раніше, але в травні минулого року в Яблонні біля Варшави відбулася перша офіційна зустріч групи українських і польських парламентаріїв на чолі з Анджеєм Стельмаховським та Михайлом Горинем.

Це переломний момент в історії українсько-польських відносин. І з уваги на актуальну ситуацію в нашій частині Європи, зокрема в аспекті пошуків регіональних політичних концепцій, як і щодо шляхів розв'язання найновіших політичних конфліктів. Тому зрозуміло, що першочерговою проблемою було обговорення всіх аспектів польсько-української війни 1918 року, ліквідації Західньо-Української Народної Республіки, антиукраїнської політики в Галичині й на Волині, кривавих подій під час Другої світової війни та сумнозвіс-

ної "Акції Вісла". Характер і результати зустрічі настроюють оптимістично. Вказано на потребу створення спільних груп дослідників, які мають зробити спробу нової, об'єктивної оцінки історії обох народів; дуже сильно наголошено на необхідність переоцінки всіх негативних стереотипів, перегляду підручників, зокрема в тих частинах, в яких обговорюється польсько-українські взаємини.

Само собою зрозуміло, що цей польсько-український діалог відбувся на добре підготовленому ґрунті. Особливо польському, де, починаючи з проголошеної 1981 року "Польським негідним порозумінням" декларації "Польща — Україна", проукраїнським заходам Папи Івана Павла II відносно Греко-Католицької Церкви, святкування Тисячоліття Хрещення Руси-України, а також діяльності польських опозиційних кіл і "Солідарности" — проблема польсько-українського порозуміння та взаємного діалогу набирала дедалі більшого розгону, про що свідчить опозиційна преса і другорядні публікації минулої декади.

Започаткувала цей політичний діалог еміграційна преса вже у другій половині сорокових років статтями, друкованими на сторінках української газети *Наше життя і Проблеми національно-державної думки* та польської *Хроніка й місячника Культура*. Їхня роль у створенні атмосфери серйозної дискусії, поліпшенні взаємних відносин і пошуках шляхів довір'я, порозуміння і реорієнтації мислення чекає ще свого дослідника. Особливо великі заслуги має паризька *Культура*, де поруч Мрошевського, Гедройця, Лободовського, Стемповського, а також Вандича і Камінського на ниві польсько-українського порозуміння виступають українські публіцисти Богдан Осадчук і Костянтин Зеленко.

Згодом фронтально до цього українсько-польського діалогу включилися два українські діаспорні журнали *Сучасність* та *Віднова*, де крім систематично друкованих текстів українських і польських дослідників і публіцистів, як еміграційних, так і крайових, кілька чисел присвячено виключно польсько-українським конфліктам міжвоєнного періоду та Другої світової війни. Великий доробок у вивченні саме цих "білих плям" внесли спільно організовані польсько-українські наукові конференції й опубліковані матеріали, як, приміром, том *Польща й Україна* (за редакцією Петра Потічного), а також Тарас Гунчак і Роман Сольчаник — видавці тритомної антології *Українська політична думка в ХХ столітті* та багатотомного *Літопису УПА* (17-ий том якого завдяки Петрові Потічному та Євгеніві Штендері вийшов недавно у світ). Значний вклад в усунування цих найновіших "білих плям" мають Ярослав Пеленський, Роман Шпорлюк, Василь Маркусь, а також учасники й сучасники цих подій Іван Кедрин, Борис Левицький, Іван Лисяк-Рудницький, Михайло Добрянський.

Пригадуючи цей еміграційний українсько-польський діалог, я хотів звернути на нього увагу громадськості в Україні, де він не є

відомий і становить прикру "білу пляму", а водночас відзначити, що він мав помітний вплив на характер такого діялогу і ріст зацікавлення цією проблематикою у польських наукових та опозиційних колах.

Зрозуміла річ, що добрий ґрунт для цього діялогу становили спільні елементи в культурній спадщині, доробок попередніх трудівників на цій ниві та праці сучасних польських дослідників, зокрема літературознавців М. Якубця, Р. Лужного, Ф. Селіцького, Ф. Неуважного, М. Купльовського та мовознавців Т. Голинської, М. Лесіва, М. Юрковського, Я. Рігера, В. Вітковського. Неабияку роль відіграли тут дослідження гурту істориків на чолі з Яном Перденею, Антонієм Подразою, Збігнєвом Вуйціком та Владиславом Серчиком. Зокрема, книжки двох останніх про Козаччину й Гайдамаччину розбивали угрунтовані в польській свідомості під впливом шляхетської історіографії та трилогії Сенкевича стереотипи про українців як люд, позбавлений державного інстинкту, "голота, що прагне крові", "здиравалі опришки, приборкані шляхтою до землеробства". Польські історики різко протиставилися також шляхетському мітові відносно виключно позитивної ролі Польщі на Україні та тенденційному твердженню, що вину за польсько-українські криваві конфлікти несуть виключно українці. Це спадщина, яку ще цілком не поборено.

Але з історичною пам'яттю важко боротися. Тому не дивно, що в польській суспільній свідомості українці функціонують, здебільшого, у контексті негативного досвіду спільного минулого; аналогічно ж поляки в українській. Тут найпоширенішими стереотипними окресленнями є: "гордовитий шляхтич", "фальшивий панок", "підступний єзуїт", "клятий лях" чи звороти типу "з ляхом говори, а камінь за пазухою держи".

Наведені стереотипи не є найкращим свідченням про українсько-польське сусідство, вони не повинні бути надалі "білою плямою". Маючи в собі від'ємне емоційне навантаження, не вільне від упереджень і застарілої взаємної неприхильності, вони становлять велику перешкоду на шляху до нормалізації взаємин між обома народами та встановлення між ними тривалого порозуміння.

Порушена тут проблематика "білих плям" у польсько-українських взаєминах не вичерпує теми. Взяти хоча б таку справу: ані польська література не засвоїла собі золотого фонду української літератури, ані українська польської. Ані Україна не має в перекладі жодного твору з ділянки польської історіографії, філософської та літературно-естетичної думки (не дочекався дотепер українського перекладу навіть Роман Іргарден, Тадеуш Котарбінський, Марія й Станіслав Оссовські, Юліян Кшижановський, Казімеж Вика, Генрик Маркевич, Марія Яньон), ані у Польщі немає нічого в перекладі з відповідного доробку, наприклад, Потебні, Франка, Грушевського, Колеси, Зерова, Білецького, Чижевського, не кажучи вже про праці Кос-

томарова, Куліша, Драгоманова, Щурата або Кучабського на тему українсько-польських стосунків.

Велемовною "білою плямою" є цілковите замовчування на Україні польського українознавчого доробку. Як прийнято в світі, годилося б ознайомити українського читача з працями чільних українознавців. Ані праці вчених, ані їхніх колег публіцистів не викликали зацікавлення українських редакцій і видавництв. І не тому, що вони нікудишні, бо ж їх рецензували, а декотрі перекладали на чужі мови на Заході, лише тому, що українська наука була щільно ізольована та контрольована. Як інакше можна пояснити факт, що праці згаданих українців не були рецензовані, цитовані, видавані. Не випадково, отже, що, наприклад, в недавно виданому тритомнику *Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті*, у розділах, присвячених польському контекстові, доробок чільних польських українців залишився поза увагою авторів і редакторів цього збірника (зате вони виявили добру обізнаність з бойовими — як це окреслив Суворцев — статтями, друкованими на сторінках партійної газети *Трибуна люду*).

Так своєрідно й селективно трактоване українськими авторами польське українознавство було також джерелом інших "білих плям". У першу чергу інформаційних. Взяти хоча б останню декаду, під час якої під впливом "Солідарности" й Папи Івана Павла II почали змінюватися стосунки поляків до України й українців, коли започаткований "Польським незалежним порозумінням" діалог на тему "Польща — Україна" поставив вимогу самостійної України і визнання актуального польсько-українського кордону. Ця думка почала будити політичну увагу, нею зацікавилися різні кола від політичної опозиції та клубів католицької інтелігенції до ширших структур "Солідарности" й академічної молоді. Чи ці факти відомі? А чи відомо про істотний внесок у цей діалог, зокрема, краще зрозуміння української справи другообіговими журналами *Неподлеглосьць*, *Обуз*, *Критика*, *Спотканя*? Неабияке значення для польсько-українського діалогу мало обширне інтерв'ю професора Томашевського "Міти і факти", надруковане П. Лучкою в часописі *Нурт* (ч. 4-5, 1984), збірка матеріалів "Українці в Польщі та їхнє ставлення до «Солідарности»" (1985). Але чи не найвагомішу роль зіграла тут книжка Казімежа Підляського (Богдана Скарадзінського) "Білоруси — литовці — українці: наші вороги чи брати?" (1983). Можна без перебільшення сказати, що своєю ширістю й відкритістю в підході до аналізованої проблематики автор створив добрі передумови польсько-українського політичного діалогу і співпраці. Без такого чесного діалогу годі очікувати переборення накопичених конфліктів, упереджень і стереотипів, годі сподіватися якогось зрушення.

Воно таки сталося, що відразу позначилося на польській католицькій періодиці, яка — будучи більш незалежною — почала систе-

матично цікавитися українською проблематикою, прикладом чого може бути *Тигоднік повшехни*. Завдяки цьому вийшло кілька українських чисел місячника *Знак, Всеньзь, Хшесьціянін в сьвєце*. Відкрилися на українську тематику такі журнали, як *Пшегльонд гуманістични та Акцент*.

Цілком зрозуміло, що такий наступ на "білі плями" в польсько-українських взаєминах сприяв підготові святкування ювілею Тисячоліття Хрещення Руси-України як у церковному, так і науковому площині. Заохочення Папи Івана Павла II, екуменічні зустрічі українських і польських єпископів, під час яких дійшло до взаємного розуміння і порозуміння — ось що остаточно вплинуло на радикальну зміну клімату в польсько-українському діалозі. Його оживили також численні журнальні публікації та наукові збірники, в яких надруковано матеріали, присвячені ювілеєві 1000-ліття. Минулорічні наукові конференції на тему "Української політичної думки в ХХ сторіччі" — перша, а друга — "Митрополит Андрей Шептицький і духовна культура народів Східньої Європи" обґрунтували цей діалог науковими міркуваннями й збагатили дискусію з пограниччя політично-релігійної спадщини та історії культури.

Представлений тут широкий діапазон польських заходів, зв'язаних з ліквідацією "білих плям" у польсько-українських взаєминах настроює оптимістично. Не можна мати сумніву, що до цієї праці повинні включитися широкі суспільно-політичні й наукові кола з обох боків кордону. Лише шляхом відкритого й широкого діалогу можна позбутися взаємної ворожнечі, стереотипів і конфліктів, давніх і нових "білих плям", тільки так можна добитися дійсної нормалізації польсько-українських стосунків. Не треба пригадувати, що від цього залежатиме нинішній день і прийдешність обох наших народів, наше прагнення включитися в процес інтеграції Європи і замешкання у спільному європейському домі.

УКРАЇНЬСЬКА НАЦІОНАЛЬНА СИМВОЛІКА: ВАЖКИЙ ШЛЯХ ЇЇ ВІДРОДЖЕННЯ

Коли 22 травня 1989 року біля пам'ятника Тарасові Шевченкові в Києві під час офіційного мітингу здійнялися синьо-жовті прапори, з функціонерами, у повному розумінні цього слова, стався шок. Наступного дня радянська преса зарясніла гнівними й осудливими висловлюваннями. Як? Хто дозволив?! Ніби в суспільстві й не було важливіших проблем, і "зухвала" символіка ледь не стала коренем вселенського зла, причиною кризи в економіці, соціальній і духовній сферах.

Приймалися спеціальні ухвали, аби заборонити використання синьо-жовтих прапорів. У газетах організовано з'являлися статті, де ці яскраві кольори ставали чорними. Та все ж поступово — то в *Літературній Україні*, то в журналі *Пам'ятки України* — почали друкуватися матеріали науковців, котрі на численних прикладах доводили, що жовтий і синій кольори далеко не випадкові в українській національній символіці, і своїм походженням сягають у глибину віків.

Вочевидь, деяким ученим у час демократизації і гласности стало незручно ні відмовчуватися, ні кривити душею. Є наука — і все! І маніпулювати нею на догоду тим чи іншим смакам, командно-адміністративній догматиці — просто небезпечно, що вже красномовно засвідчує наша реальність. Тому аргументи проти української національної символіки виглядають наївними і свідчать скоріше про невігластво і національний нігілізм, аніж про об'єктивне осмислення історичного минулого.

Свідченням сумлінності і принциповості стала брошура кандидата історичних наук Володимира Сергійчука *Доля української національної символіки*, яка недавно вийшла у Києві в товаристві "Знання". І хоч появилася вона накладом 87 тисяч примірників — одразу стала рідкістю. А отже, нині реальною постала можливість її перевидання значно більшим тиражем. (До речі, ще рік тому цей автор зіткнувся з цілою системою перешкод, коли хотів надрукувати статтю на цю тему у багатотиражній газеті Київського університету).

Володимир Сергійчук обрав, на мою думку, правильний шлях. Він не полемізує з опонентами, що неминуче призвело б до ковзання по поверхні проблеми, робило б вигляд серйозної дискусії, якої в дійсності не може бути, бо то вже виявиться політизований, а не науковий підхід. Володимир Сергійчук звертається до самої історії, безпосередньо до її джерел і фактів. А вдумливий і незашорений читач сам зробить висновок: де лжа, а де істина.

У розділі "Герби" автор робить екскурс у часи родоплемінного ладу, знайомлячи читача із системою символічних знаків, якими користувалися наші давні предки — східні слов'яни. Родові емблеми з плином суспільної еволюції трансформувалися у сімейні, згодом — в особисті. Стають означенням приватної власності. Зокрема, тризуб, навколо якого розпалюється стільки безпідставних пристрастей, використовувався ще в перших століттях по Христі боспорськими царями (Керченський півострів, Крим). Старійшини родів і вожді племен користувалися тризубом у VI-VIII століттях. Про це свідчать археологічні знахідки на Полтавщині та Київщині. Тризуб був офіційним державним знаком Київської Русі. Він зображений на печатці Святослава Ігоревича, карбувався на срібних монетах Володимира Святославовича, його відбитки археологи знайшли на цеглі Десятинної церкви та на плитах Успенської церкви у Володимирі-Волинському (друга половина XI ст.). Українознавці і в республіці, і в країнах Заходу загалом називають майже сорок версій походження тризуба. Завдяки міжнародним зв'язкам Київської Русі, родинним контактам князів, його "маршрути" пролягли до Візантії, Скандинавії, Греції, Франції, інших країн Європи.

Упродовж століть різні гербові знаки подибуються на Україні. Та найпоширенішими були тризуб, лев і св. архистратиг Михаїл. Отже, коли Центральна Рада проголосила Українську Народну Республіку, постало питання про національний герб. Після наради науковців, де пропонувалися різні символи державности України, перемогла концепція авторитетного вченого Михайла Грушевського, який у пресі виступив із спеціальною статтею, де довів, що Українська Народна Республіка, як "єдина спадкоємниця Русі", має повне право вважати тризуб своїм державним гербом. Його проєкт виконав художник Василь Кричевський.

Після об'єднання Української Народної Республіки із Західньоукраїнською Народною Республікою тризуб також був визнаний спільним державним гербом. Подальша його доля досить сумна. На західньоукраїнських землях до 1939 року він використовувався різними політичними партіями, у східньоукраїнському регіоні ним трактували все вороже й чуже трудовому народові. І лише нині здобув науковий підхід.

Володимир Сергійчук ґрунтовно досліджує також походження синього та жовтого кольорів, вивчає і співставляє десятки публікацій, у яких про них ідеться, і робить такий висновок: "На мою думку, серйозне вивчення кольорових композицій у літописних пам'ятках дало підставу російським геральдистам назвати у 1910 р. синій і жовтий серед державних кольорів Давньої Русі, спадкоємницею якої була передусім Україна".

Отже, присутність цих кольорів в історії України сягає давніх часів глибин. Скажімо, в *Ізборнику Святослава* птахи намальовані

жовтими і синіми фарбами. Ці кольори зустрічаються не лише на гербах, а на щитах, шоломах, мечях, шаблях. Відомо, що на гербі Львова зображувався золотий лев на голубому тлі. Взагалі, жовто-блакитна гама часто зустрічається поряд з іншими кольорами на козацьких прапорах. На блакитних полотнищах жовтою фарбою виконані хрести, зорі, зброя, постаті святих. 1717 року полтавський полковник Іван Черняк писав гетьманові Іванові Скоропадському: "На сотенні корогви куплено блакитного лудану, а жовтий лудан дано на пряжі".

Червоний (або малиновий), жовтий і блакитний кольори використовувала на своїх гербах козацька старшина. Жовті й блакитні фарби вживалися на гербах українських міст, на корогві, виготовленій власним коштом останнього кошового Запорозької Січі Петра Калнишевського, зображено голубий прямокутник, на якому намальовані золоті герби. Поєднання цих кольорів зустрічаються і на знаменах ремісничих цехів, надзвичайно поширених на Україні.

Не втратила своєї актуальності стаття знаного дослідника історії українського мистецтва Костя Широцького "Український національний колір", з якою ще на початку нинішнього століття він виступив у львівській газеті *Неділя*. У своїй статті він, зокрема, писав:

Для нашої залитої світом країни жовтий і синій кольори є і були найбільш підходящі. Се чудесно зрозумів наш простий народ, вимальовуючи свої хати спереду в синє, а з-затилля в жовте (всюди на Правобережній Україні), а також і старий архітект Растреллі, що змальовував в синє з жовтим або в синє, біле й золоте свої палати (в Батурині, в Києві). Сі кольори давала народові любов до природи, які він бачив саме у жовтій і лазуровій окрасці, позлотистий степ, синє небо, синє море й ріки з жовтими очеретами і рудими скелями, сині гори.

Січові Стрільці воювали під жовто-блакитними знаменами. Ювілей Тараса Шевченка відбувався ще до революції 1917 року з використанням синьо-жовтої національної символіки. Відтак, спираючись на давні історичні традиції, у березні 1918 року Центральна Рада затвердила синьо-жовтий прапор символом Української Народної Республіки.

У брошурі також розповідається і про козацькі клейноди та інші українські національні святині, про походження і призначення (і зрештою, значення!) яких повинні знати як старші покоління, так і молодь. Так має бути у цивілізованих країнах, і так є.

Відхрещуватись від свого минулого можуть лише люди безвідповідальні, світоглядно обмежені. Суцільне вирівнювання, спрощування, пошук ворожих ідей де завгодно — було нормою суспільного життя на Україні. Ці ідеологічні постулати проникли, на жаль, і в науку. І тільки тепер, слава Богу, відчувається рух до правди. Ста-

тистика не зафіксувала жодного випадку серцевого нападу, коли на мітингах у багатьох містах України жовто-блакитні прапори стали звичайним явищем. І соромно, і дивно, що ще кілька місяців тому ця національна символіка була об'єктом нападок і непорозумінь (вочевидь, через некомпетентність) на сесії парламенту республіки і другого з'їзду народних депутатів СРСР. Та час не стоїть на місці, як би цього декому й не хотілося. Сьогодні національний прапор повіває біля міської Ради Києва.

Кольори не винні. Це — аксіома. На жаль, нікому понести відповідальність за фальшування історії українського народу. Бо де шукати винуватців, коли чимало тих, хто таврував її, — нині серед активних популяризаторів.

Брошура невелика за обсягом. Та значення її дуже велике. Вона є першим у наш час систематизованим виданням, присвяченим походженню української національної символіки. Вона стала початком на шляху спокути.

Микола Чубук



Михайло Осінчук, *Св. Юрій* (дереворит, 1933)

РЕЛІГІЯ

ЗА ЦЕРКВУ, ХРИСТОВУ ГРОМАДУ, ПРОТИ ЦАРСТВА ТЬМИ

Володимир Чехівський

Пізнайте істину, і
істина визволить вас.
(Йо. 8, 32)

З осередку робітників, теслярів, рибалок, з бідних людей, злидарів ("худородних" I Кор. 1, 27) виникла перша церква, перша громада Христова. Завданням церкви було братерське поєднання людей і безупинне простування до досконалости життя Божого.

Основою життя і устрою Христової громади була прийнята вільна, без примусу, любов, братерство, спільність, самодіяльність. Не могли пануючі верстви погодитися з новою громадою, що загрожувала знищити їх панування. "Повстали царі земні і князі зібрались до купи на Господа і на Христа його" (Діяння. 4, 26, 27).

Пануючі верстви Юдеї, а потім і Риму повстали на боротьбу з церквою. Боротьба спочатку, в I—III століттях, йшла дорогою адміністративно-судових переслідувань, погромів, нападів натовпу, а разом з тим і шляхом громадської та літературної полеміки. Боротьба пануючих проти церкви спрямовувалась на повне знищення церкви. Коли ж християнство не тільки не зникало, але й розросталося, пануючі верстви змінили способи боротьби, пішли на компроміси. І в середині церкви, і зовні, у впливах держави на церкву, пануючі верстви намагалися пристосувати організацію церкви до свого панування, створити з неї зняряддя до зміцнення влади багатших верств. Цей останній спосіб боротьби пануючих проти Христової громади тягнеться до теперішнього часу, приводить життя Української Христової Церкви до того стану, коли вірні приступають до відновлення й визволення Христової громади, пригнобленої синами "князя віку цього", пануючими верствами.

Статтю д-ра богословія Володимира Чехівського "За Церкву, Христову громаду, проти царства тьми" видала окремою брошурою у 1922 р. в Харкові церковна рада парафії Української Православної Церкви Миколаївського собору (у 1929 р. цей собор більшовики знищили). Від того часу минуло майже 60 років, але богословська праця д-ра В. Чехівського не втратила свого наукового і пізнавального значення. Передруковуємо її з другого видання, що вийшло в 1947 р. у Франкфурті-на-Майні, усучаснюючи правопис і виправляючи очевидні мовні та друкарські помилки. —

Ред.

Відтоді як в Українській Церкві засіяла благодать Святого Духа з часу прийняття християнства, вся повнота життя Святого Духа пробуває в Українській Церкві. Десятий вік живе з Христом Українська Церква. Живучи всією повнотою дарів Святого Духа, Православна Українська Церква була автокефальною, незалежною від інших церков, єдналася з церквою-матір'ю, Грецькою Церквою. Те єднання не було підлеглистю.

Коли український народ в XVII ст. повстав проти панської влади Польщі і вступив у спілку з Московією, як рівний з рівними і вільний з вільними, московські бояри й дворяни повели злу роботу на поневолення народу України. Московські князі, царі, бояри й дворяни заздрим неситим оком позирали на здобутки праці українського народу й обманом, зрадою, насильством стали захоплювати працю селянина, робітника України. Щоб міцніше у тьмі неволі тримати народ України, московські пануючі верстви і непідлеглу Москві вільну Українську Церкву вирішили поневолити. З боярами охоче злигалися московські патріархи й архиєреї, які також в значній кількості походили з боярства і поділяли загарбницькі прагнення його. І московські духовні владика неситим оком позирали на блага землі української. Одна була перешкода — церква України була в єднанні з Грецькою Церквою, і поневолення Української Церкви могло викликати протести Грецької Церкви. Щоб усунути цю перешкоду, слуги пануючих верств Москви, патріарх і царська влада, посилають в Царгород посла Микиту Алексєєва до царгородського патріарха, прохаючи останнього благословити поневолення московськими "князями віку цього" Української Церкви. Спочатку царгородський патріарх відмовився виконати бажання московських владик, а єрусалимський патріарх рішуче протестував проти баззаконства неканонічності акту, що задумала Москва. Тоді посол московський хабарями схилив магометанина, великого візира, вплинути силою на патріарха. Патріарх поступився перед візиром і дав йому грамоту, в якій відмовився від оборони непідлеглости Української Церкви. Щоб покрити темне діло насильницької покупки влади над Українською Церквою, як пише сам Алексєєв, спочатку була послана грамота від царгородського патріарха в Москву про зречення від Української Церкви, і лише потім царський посол заплатив за послугу й патріархові й іншим, за словами посла, 200 золотих і три сорока (120) соболів (І. Огієнко *Історія української культури*). Купівля влади над життям церкви не допускається і карається Апостольською Церквою. Хто купує життя церкви, як Симон в *Діяннях*, той підлягає суворій карі. Він повинен бути відлучений від церкви і всі, хто має з ним спільність. Від 1687 р., року ганебної купівлі життя Української Церкви, вся московська ієрархія на Україні — неканонічна, не Христова. Мало було купівлі

грамоти царгородського патріарха, московські владики потребували ще дійсного проведення свого панування в житті Української Церкви. Силою "князя віку цього", силою царів, бояр, дворян, силою збройною була заведена влада московської ієрархії і в Українській Церкві. Знищено було апостольський звичай церковного обрання священнослужителів, який зберігся в Українській Церкві. Царська влада призначала архисреїв, а за 30 апостольським правилом, хто за допомогою державної влади здобуває священнослужительський сан, позбавляється сану. Царсько-панські ставленики, єпископи по своїй волі призначали бюрократичним шляхом священників і дияконів. Так витворювалася сучасна російська ієрархія. Силою припинено було роботу церковних братств; українські школи закрили, а на місце їх відкрили російські школи; старопечатні українські церковно-богослужбові книжки силою одібрані по всій Україні, а на місце їх силоміць запроваджені московської друкарні з виявленими ознаками московської мови (В. Чеховський, *Київський Митрополит Гавриїл Бокун*, Київ, 1905).

Цей процес поневолення силами князів віку цього Української Церкви йшов через XVIII—XIX ст., але, виявляється, він не зник ще й в теперішній час.

Таким чином московська ієрархія на Україні увійшла в Українську Церкву не через двері Христа, не любов'ю, а перелізла через діру купівлі, обману, насильства, як всякий хижак. Через те московська ієрархія на Україні й до цього часу є псевдоієрархією, організацією панівних верств, а не братерського церковного служіння. Будучи гнобителями на Україні, московська боярська ієрархія і в Московській Церкві одійшла від заповітів Христа й апостолів.

Чинником ієрархічного служіння, єпископського служіння, згідно з вченням православного догматичного богослов'я, є учительство, священнослужіння й духовне управління ("Догм. богосл." Митр. Макарія, Учеб. церк. права П. Суворова, Москва, 1908, стор. 185). Дійсні ієрархи, єпископи, очевидно, мають дари Святого Духа: дар учительства, дар священнослужіння й дар духовного управління.

За вченням Христа, апостолів і їх учнів, благодать Святого Духа не може бути мертвою, неживою, вона повинна виявлятися в добрих плодах любови й правди. Життя в Святому Дусі, дари Святого Духа необхідно виявляються в житті, в істині, в добрі, любові, правді, святості. Зі злом, гріхом, гнилизною душі, брудом, неправдою, тьмою, мамоною, з владою князів віку цього Святий Дух нічого спільного мати не може; ніякого поєднання діяння Святого Духа з діянням "князя віку цього" — й зовнішнього механічного поєднання бути не може (Єванг. Мт. 7, 18).

Коли поглянути, за заповітом Христа (Мт. 7, 16), на діла, на

плоди діяльності московської патріяршої ієрархії, коли будемо досліджувати духів, за апостольським заповітом (І, Йо. 4), в ієрархії, що має спадкоємність московської влади, то побачимо й упевнимось, що ця ієрархія в цілому не виявляє благодатного життя дарів Святого Духа. Благодатне Христове життя залишається в церкві незалежно від патріяршої ієрархії й часто проти волі її. Перш за все, російська ієрархія зреклася дару Святого Духа управління. Вона цей дар передала за свої матеріяльні вигоди владі стародержавній, владі "князів віку цього". Христос усім своїм життям боровся проти влади "князя віку цього", влади примусу, насильства, гноблення. З життя церкви Христом був вигнаний геть князь віку цього. Христос учив: "Тепер суд мирові цьому: тепер князь миру цього вигнаний буде геть" (Йо. 12, 31). Христос заповідав, "що царство його не від миру цього" (Йо. 18, 36). Христос заборонив своїй церкві порядки, звичаї й закони царств світу цього (Мт., 20, 25—28). А московська ієрархія пішла до влади царства світу цього і віддала в руки "князя миру цього" і його слуг Церкву Христову.

Єпископи й патріярхи були не органами Христа, а органами в управлінні "царства миру цього", органами "ведомства православного ісповедання". Але церква поставляла собі просвітерство і єпископство, а влада зовнішня, стародержавна, панська, призначила своїх слухняних кандидатів, своїх слуг єпископами, митрополитами, а ті призначали відповідних панським інтересам кандидатів священниками, дияконами, дяками. Царська влада "указами" правила ієрархією й церквою. Ієрархія без волі царської, панської влади не керувала життям церкви. Царі злочинським способом присвоїли собі навіть головенство в церкві. Відкинуто було вчення православне, що єдиним головою церкви є Христос ("Православн. спов. Петра Могили", Церкв. прав. Суворов, стор. 180-181). Катерина II, Павло I й інші називали себе "головою греко-кафолічної, східньої церкви". Так, дар Святого Духа, дар управління, ієрархія московська не тільки "не підігрівала", за заповітом ап. Павла, а й замість дару Святого Духа прийняла дар "князя миру цього".

Також підмінила ієрархія московська дар навчання, дар істини Святого Духа на псевдовчення цареслуження, панопоклонства. Коли управління церквою дісталось панським челядником, то й учення віри підмінилось відповідним чином. Замість основи Христової науки братерства, єдності, любови, московська ієрархія приймає й ширить учення про абсолютизм, верховенство царської й панської влади, відкидає учення Христа, що царство його не від миру цього, навчас, що церква підлягає керівництву "князя миру цього", царя й панів, що вірні повинні понад усе коритися волі "князів миру цього".

Замість братерства ієрархія Московії та її прислужники

проповідують примус, панування зовнішнього стародержавного характеру в самій церкві. Патріярх і єпископи засвоюють собі елементи влади князів і царів і панують в церкві проти учення Христа, поневолюючи й гноблячи церкву вірних. Проти учення Христа про братерство (Мт. 20, 25-28) й заповітів апостолів (і Петра, 5, 3), що заборонили єпископам панування, московська ієрархія видумала учення про єпископський абсолютизм у церкві, про єпископську монополію на благодатні дари Св. Духа. Ставши слугою царства тьми, московська ієрархія для зміцнення панської влади учить, що примус, насильство, війни, навіть смертна кара християнством заповідані. Досить пригадати учення про благословення душоубства війни і смертної кари катехизису Філарета, митрополита московського. Філарет учення Христа віддав на службу вимогам старої клясової держави. В державній Раді Російської імперії той, хто пізніше царською владою названий був київським митрополитом, Антоній, боронив смертну кару в ім'я християнства, смертну кару, яку застосовувала стара держава проти своїх клясових супротивників, селян і робітників (В. Экземплярский "Несколько мыслей по поводу защиты смертной казни в русской богословской литературе последнего времени", Київ, 1907, стор. 4). Тих священників, що в Державній Думі висловились проти смертної кари, Російський Синод позбавив священничого сану.

Перед очима всіх розлягалася проповідь московської ієрархії як в Московії, так і на Україні з закликом до душоубства у війнах, що велися виключно в інтересах пануючих верств. Одкинувши учення Христове, дар істини Св. Духа, московська ієрархія засвоїла дар "князя миру цього", зле учення про панування, дар брехні, неправди. Ієрархи стали ідеологами, учителями темної влади князів віку цього.

Ієрархія московська проповідувала саме ту владу, з якою борювся Христос. Він, перемагаючи цю владу духом своїм, тілом відданий був їй, при чому зазначив: "Це Ваш час і (Ваша) влада темна" (Луки, 22, 53).

Дар священнодіяння, дар свячення — просвітлення людського життя, московська патріярша ієрархія також віддала "князю миру цього" за царську панську ласку. Богослужіння, Тайни Св. Духа перемінено було ієрархією на служіння не любови до меншого брата, Христа, на служіння не Богові, а царям, князям миру цього. Ієрархія прийняла указ царя-ката Петра I про повернення Тайни Сповіді в чинник політичного розшуку. Цим указом кожному духовникові, ісповідникові, надавався обов'язок доносити політичній розшукувальній владі про тих, хто виявить на Сповіді незгоду з царською сваволею. Щоб цей спосіб міг обійняти все громадянство, державна влада силою примушувала всіх спові-

датися. Для того заведено було "Исповедные ведомости". Так свята, чиста Тайна оновлення духа повернена була в дію розшуку влади "князя миру цього", а священники перетворені в агентів панської влади.

Для утримання народу, робітників села і міста під владою царів, панів, утворено було священнодіяння присяги на службу панській, царській владі — для всіх християн, і особливої присяги, зокрема, для військових, урядовців, священнослужителів.

Присяга служила зміцненню влади експлуаторів-визискувачів над тим, хто працював. У Богослуження внесені частини молитви за царське панство, які докорінно перемінили напрям, дух Богослуження. Замість того, щоб молитися про піднесення життя й діяльності державних діячів до вищої правди й волі Отця небесного, ієрархія внесла моління, щоб Господь Бог поспішав пособляти покорити під ноги царя всякого ворога й повстанця (ектенія Богослуження). Коли нові Ахави намагалися передавати смерті нащадків ілії, нових пророків, проповідників братерства, істини, правди, ієрархія в дію священну, присвячену великому Христовому ділу визволення людей, внесла молитви про перемогу "князя миру цього" над його противниками, учнями Христа. Ієрархія московська встановила цілий ряд царських свят, "служб" і карала позбавленням сану тих священників, які не відправляли імператорського культу. Навіть ввела окрему нову, супротивну вірі Христовій Тайну "миропомазання" на царство "князя царя світу цього".

Ієрархія видумала дію — обряд прокляття тих, хто не згоджувався з царським, панським насильством над народом. Ієрархи проклинали вільний великий Новгород за те, що він був вільний і не підлягав московському князеві, проклинали українських діячів за те, що не погоджувалися на поневолення України (прокляття Мазепи тривали 200 років), проклинали селян-повстанців за те, що боролися проти панської влади (Степан Разін).

Тайну Священства московська ієрархія повернула в інвеституру, в передачу стародержавної влади одним урядовцем — іншому. Від ставлеників, як від васалів, вимагалось виявлення повної покори не правді, а начальнику. Клянчення перед начальником, земні поклони, цілування рук, клятва на служіння інтересам панів, царів — все це перенесено було з стародержавних звичаїв у Тайну Священства. В консисторських архівах знаходиться велика кількість так званих ставленичеських справ, по яких бачимо, що Тайна Священства повернута була в спосіб призначення діячів на проповідь панської влади. В ставленичеських ділах Київської дикастерії за 1799—1803 роки зустрічаємо такі резолюції екзаменатора — протоієрея Левади й інших: "Достаточно наставляем был учить своих прихожан послушенству законным их

владельцам, от Бога им поставленным, чем показался и священства достоин” (Ставлен. дела Киевск. Дух. Консистории за 1799—1803 гг.).

Так, благодать священнослужіння московська ієрархія змінила на дар панослужіння. Не висвячення творилось, а повернення в панослужителів.

Російська ієрархія в учительстві, управлінні й священнодіянні відкинула благодатні дари Христового Духа, Святого Духа не тільки для прийняття дарів духа зла соціального поневолення трудящих, а й для поширення дарів злого духа національного поневолення.

Віддавши дар управління пануючим верствам, ієрархія помагала їм в примусовому визискуванні через церковні установи (страхування, свічні заводи, школи і т. п.), в приєднанні до Московії народів. Своїм адміністративним і шкільним апаратом ієрархія служила московському імперіялізмові, економічному визискуванню і примусовому обмосковленню неімперіялістичних народів. Московська ієрархія на Україні, в Грузії, скрізь переслідувала культуру, мову, мистецтво пригноблених народів. Прислужники ієрархи виключали зі шкіл за українську мову, позбавляли служби, не допускали до церковно-громадської роботи. За примусову русифікацію України прибічники московської ієрархії одержували на 20% вищу платню.

Шпигували, доносили жандармерії, засилали на заслання і в тюрми слуги московської ієрархії тих, хто працював на полі визволення пригноблених націй (доноси на учителів були масовими).

Перейняті фамусовськими інстинктами, московським шовінізмом, націоналізмом, московські владики та їх челядники наповнили церковний службовий апарат своїми родичами, земляками, запеклими шовіністами Московії, лютими ворогами визволення пригноблених народів Росії. До них приєднувалися “ради користи, ради чинів, ради кар’єри” перевертні, зрадники поневолених. Вся ця згряя хижаків не тільки економічно визискувала народ, будучи дармоїдами, паразитами в культурному житті пригноблених народів, а ще й глумилася над життям тих народів, з праці яких жила, сміялась над їх звичаями, мовою.

В школах нівечили душі дитячі, юнацькі, виховуючи перевертнів, зрадників.

Так, дар управління московська ієрархія застосовувала в Грузії, в Україні на зло гнобительства, насильства, вбивства живої душі народу.

В роботі дару учительства у відносинах національних московська ієрархія також відкинула благодать Св. Духа. Ієрархія вчила на Україні, що українська мова є базарна мова, що не можна молитися і служити Богові рідною мовою. Христос кликав

научити всі народи (Мт. 28, 10). Св. Дух наставив апостолів на проповідь національними мовами, навіть говірками (*Діяння*, 2, 4). Російська ієрархія, забороняючи українську Божу Службу, глузуючи над українським словом, чинила хулу на Св. Духа, а хула таки не прощається. Коли під натиском волі народу російська ієрархія ніби погоджувалась дозволити українську службу, то це робилося лицемірно, до часу. Христос говорив до народу живою мовою, апостоли — теж. Кирило і Методій переклали церковні книги на живу мову. Чи вимагали вони три четверті чи дві треті голосів? Ні, вони говорили до народу його мовою. Чого ж лицемірять московські ієрархи на Україні?

Нашо в деклараціях згоджуються на вживання української мови, а на ділі агітують проти неї? Хіба не інтереси пануючих русифікаторських верств на Україні обстоюють вони? Дар священнодіяння, Божі Служби російська ієрархія вживала для примусової русифікації, пристосовувала старослов'янський текст до московської вимови. Стародавні українські церковні книжки відбирали, хоч і просив народ не забирати цих книжок, хоч і плавав за своїми давніми книжками (В. Чеховський, Київський митрополит Гавриїл Бокун, Київ, 1908 р.). Система національного поневолення через церковні установи провадилася на Україні понад два століття. Підмінивши світ Сонця правди, Христа Бога, темним ученням пануючих верств, російська панська ієрархія, щоб тримати народ у своїй темній владі, "розум вільних скувала кайданами лихої ночі", вона грала на темних забобонних інстинктах мас, розпалюючи "шукання родом невірним і розпутним" чуд, знамен, розжеврюючи ідолопоклонські фетишистичні стремління.

Скажуть, що це все робила російська ієрархія при старому ладі, а тепер перестала. Якби це так було. Та де й коли виявила ієрархія патріярша відродження своє? Чи зреклася ієрархія російська служіння "князю миру цього"? Ні, після скинення влади панів, царів, російські єпископи захопили владу над церквою, владу, що раніше належала царям, панам, і після 1917 року ієрархія патріярша об'єдналася з пануючими верствами. В 1918 році російська ієрархія на Україні поєдналася з Протофісом (союзом капіталістів) і гетьманом. Митрополит Антоній і інші видавали відозви в оборону гетьмана проти народного повстання. В 1919 році російська ієрархія в дружній єдності з Денікіном нищила українські церковні установи, переслідувала Українську Церкву, гнобила українських священників. Спілка ієрархії з панством проти соціального й національного визволення була найтісніша (див. листи митрополита Платона до Денікіна, журнал *Революція і церква*).

Чи виступала до останнього дня проти гноблення капіталістами робітників? Ні. Чи відмовилась російська ієрархія від давнього свого служіння імперіялізму, русифікації? Ні. Чи від-

мовилась від вікового гноблення Української Церкви, матері Московської Церкви? Ні, ні на Московському соборі 1917 р., ні на гетьманському Київському в 1918 р. московинська ієрархія не відмовилася від ганебного примусового акту 1687 р., симонії, загарбання, купівлі життя Української Церкви. І Московський, і Київський собори силою, викликаною довгим примусом інерції і впливом панства, складені були в більшості з архиєрейських служак, з рабів "князя миру цього".

Довершуйте ж міру отців ваших!

І до останнього дня московська патріярша ієрархія продовжує на Україні своє ганебне служіння панівним верствам, підкреслюючи зверхність над українським робітником міста і села. І до останнього дня єпископи патріярші обстоюють своє панування над церквою. Їх відозвам, що тимчасово визнають українську службу, вірити шкода. Вони одне пишуть, а інше роблять. Звинули вони звертатися до примусової влади при царях і тепер представники російської ієрархії на Україні виявляють роботу лише в фальшивих політичних доносах, сподіваючись зустріти хоч випадково залишки старої влади, які б їх підтримали. Єпископи Назарій, Валеріян, Пахомій й інші їх вислужники визначалися такою роботою. Вікова робота російської ієрархії виявляється тепер в розкладі людського життя.

Війни, душогубства, гноблення, знуцання над людиною, страшна розпушта, гнилизна духу — все це результат проповіді панування, зверхности і над працюючими верствами, і над пригнобленими націями.

Коли в останні роки піднялася і проясніла християнська свідомість серед вірних Української Православної Церкви, представники її не раз зверталися до московського єпископату на Україні з вимогою звільнити їх від панопоклонства і з'єднати з церквою вірних. Глухі й німі були єпископи патріярші; ожиріло їх серце; тяжко чують ушима і очима тяжко бачать.

Не почули російські єпископи й голосу Всеукраїнського Церковного Собору, голосу церкви. Екзарх московського патріярха, митрополит Михаїл, не схотів розуміти голосу Божого, голосу церкви, відмовився від єднання, від братерства; свою сваволю, свою владу поставив вище від всього. Тепер російські єпископи вихваляються скликати на Україні свій собор-синедріон, який був би слухняним під їх пануванням, який виявляв би волю єпископів, а не волю церкви. Такі собори-синедріони вже були: в 1917 р. в Москві — кадетський, панський, а в 1918 р. в Києві — протофісовський, гетьманський.

Коли представники Української Церкви звертались до російського єпископату на Україні, кличучи до єдності, вони намагалися підняти з ями гноблення єпископат, надіялися викликати

відновлення християнських відносин, загладити ганьбу зверхності в церкві. Коли виявилось, що той єпископат не виконував заповіту апостола Петра і не "возгрівав" в собі благодатного дару Св. Духа, і що той дар в них не був живим, діючим, представники Української Церкви постановили вирішити справу з єпископатом силами всієї соборної Української Православної Церкви на соборі її.

Вирішення справи з єпископатом на Всеукраїнському Церковному Соборі, скликаному Всеукраїнською Православною Церковною Радою, зв'язане з істотою Христової Церкви. Абсолютної, необмеженої влади в церкві не може бути за заповітом Христа. Сама церква є на землі вищим органом, останньою інстанцією. Голос церкви на землі є голосом Божим. Голос Божий, виявлений в церкві, приводить апостола Петра й інших до відкинення волі і приказів первосвящеників, архиєреїв з самого початку християнського благовістя. Первосвященики, архиєреї, Анна, Каяфа, Йоан та Александер, "покликавши апостолів, заповіли їм зовсім не говорити ані навчати во ім'я Ісусове. Петро ж та Йоан, озвавшись до них, сказали: «Чи праведно перед Богом слухати вас більше, ніж Бога, судить?»" (*Діяння*, 4, 6, 18, 19). Коли архиєрей спитав знову заарештованих архиєрейською владою апостолів: "Чи не заборонили вам учити?", озвався Петро і апостоли сказали: "Більше треба коритись Богу, ніж людям" (*Діяння* 5, 27, 28, 29).

Коли тепер російські патріярші архиєреї забороняють, відстоюючи своє панування, своє самовластя, проповідувати братерство Української Церкви, коли вони забороняють здійснення визволення церкви, борються проти її автокефалії, то їм треба відповісти словами апостола: "Чи праведно перед Богом слухати вас більше, ніж Бога, судить". Голос Божий, виявлений в голосі народу, в голосі Всеукраїнського Церковного Собору, кличе до братерства, до визволення Української Церкви з підлегlosti князям російського патріярхату. Вірний почує голос церкви, а не каяфові заборони патріярших князів віку цього, російських єпископів.

Спаситель заповідає приймати й судити по ділах, хто від Нього (Мт. 7, 15—21). Апостол Йоан кличе: "Любі, не всякому духу віруйте, а досліджуйте духів, чи від Бога вони" (1 Йоан, 4, 1 Солун. V, 21).

Церква Українська на Всеукраїнському Церковному Соборі випробувала і дослідила духів російської патріяршої ієрархії і побачила, упевнилась, що духи російської патріяршої ієрархії не від Бога, а від "князя миру цього".

Апостол, наказуючи досліджувати "духів", дає й ознаки, за якими можна пізнати духа правди й духа мани. Перша ознака — визнання Ісуса Христа, Сина Божого, а друга ознака — любов до братів: "Хто любить, від Бога родився; і знає Бога. Хто не

любить, не пізнав Бога, а Бог — любов" (1 Йоан, 4; 1, 7, 8). Російські патріярші єпископи на Україні не люблять церкви; вони люблять інше: панування своє над церквою, свою владу; вони не хочуть, щоб церква розвивалася, щоб вийшла з підлеглості зовнішній патріяршій владі. Вони не від духу братерства, любови, правди, а від духу мани, облуди.

Панославні псевдоєпископи Антонії, Пімени, Платони, Назарії й інші не "возгрівали дару" Св. Духа, окам'яніло їх серце. З того часу, як ці князі в церкві злигалися зі службою "князю миру цього", коли перестали любити Христа в менших братах, а полюбили мамону — веліярів, царів, панів, з того часу не здійснюють істинної спадкомності від життя Христа.

Дари Св. Духа — любов, істина, правда. Не мають життя дарів Св. Духа ті, хто поставлений не любов'ю, а користолобством, пристрастю до влади, панування, хто творив не волю церкви, а волю Саблерів й інших придворних царських поплічників. Ті, хто підтримував кріпацьке рабство, хто служив поміщикам в поневоленні селян, а капіталістам у поневоленні робітників, ті не мали любови до Христа в менших братах, не знали основного дару Св. Духа — братерської любови (Мт. 20, 23, 28). Коли російські єпископи України не виявляли любови до найменшого брата, то й не мали любови до Христа, бо "хто скаже, люблю Бога, а брата свого ненавидить, той неправдомовець" (1 Йоан, 4, 20). "Кожен, хто не робить правди, не від Бога і хто не любить брата свого" (1 Йоан, 3, 10). "Коли любимо один одного, то Бог в нас пробуває і любов Його звершена у нас". *"По цьому пізнаємо, що в Ньому пробуваємо і Він в нас, що від Духа Святого дав нам"* (1 Йоан, 4, 12, 13). Коли російські єпископи, крім винятків, не мали і не мають дійсної живої любови до меншого брата, то благодать Св. Духа не живе, не діє в них, бо, як учить апостол і євангелист Йоан Богослов, любов — то необхідна ознака пробування в Христі й Святому Дусі, а не єпископське тілесне рукоприємство.

Церква єдина соборна апостольська завжди пізнавала духа правди і духа мани. Церква була останнім органом, який приймав те чи інше учення, той чи інший напрям життя. Приймання церквою є вища санкція в церковному житті, а не накази й веління єпископів або патріярхів. "На сході... вищий охоронитель релігії є ... саме нарід", — кажуть православні патріярхи Сходу в своєму окружному посланні ("Сутність і юридична природа церковного влаштування", П. В. Гидулянов, проф. Московського університету, Петроград, 1916, стор. 25). Так, апостол Павло не визнає себе паном над вірою церкви (2 Корин, 1, 24). Христос називає своїх учнів друзями, а не рабами (Єв. Йоан, 15; 14, 15). Досліджуючи духів, досліджуючи учителів віри по ділах їх, вірні вільно єднаються в громаду Христову, в церкву. Єднання вірних твориться вірою,

любов'ю, надією християнською. Єднаючись між собою, вірні єднуються з Богом, за заповітом Христа. Христос в гефсиманській молитві до Отця Небесного молився: "Освятити їх істиною Твоюю... Не за сих же (апостолів) тільки благаю, але й за тих, що увірують в Мене через слово їх, щоб усі були одно: як Ти, Отче, в мені, і я в Тобі, *щоб і вони в нас були одно*" (Йоан. 17; 17, 20, 21). Вільне, повне любови поєднання в церкві між вірними, Христом і Отцем Небесним виключає всяку примусову, механічну, правну підлеглість. Це поєднання благодатне, вільне, новозавітне, а не старозавітне, підзаконне, правилами уярмлене. Кожний вірний має в церкві повноту життя у Христі, повноту благодаті Св. Духа, відповідно до сил своїх. Кожний вірний має й дар участі в управлінні і дар участі в учительстві, і дар участі в священнодійнні. В благодатній організації, церкві, управління йде дорогою указань і дорогою прикладу. Прикладом життя свого вірний може впливати на напрям життя церкви. Дар істини, дар учительства не може бути відсутнім у вірного, бо інакше він не може бути членом церкви, не зможе перед людьми визнавати Христа, Сина Божого (Мт. 10, 32).

Дар священнодійння належить вірним, бо вони беруть участь, за заповітом Христовим і апостольським, у всіх Тайнах. Всі вірні, вся церква направляла життя своє до Христа, пізнавала й проповідувала істину й священнодійяла (1 Кор. XIV, 29; 1 Солун. V, 20; 1 Кор. XIV, 19; 1 Солун. V, 11; Евр. III, 12, 13; 1 Петра, IV, 10, 11; 1 Петр. 2, 5; Филип. 1, 14—15; 1 Кор. XIV, 2—5).

Благодатне діяння в церкві ієрархії було не зверхністю, а осередкуванням, концентрацією творчого життя вірних. Єпископ був осередком навчання істини, керуванням до Христа, діяння, освячення церкви, віри. Маючи від Св. Духа через молитви церкви дари особливі, священнослужителі своєю любов'ю, вірою і надією керують життям церкви, діяльністю вірних і в священнодійнні, і в навчанні, і в направленні життя. Викликаючи у вірних вогонь життя віри, священнослужителі є осередком життя церкви, основним її органом, вождями духу. Вірні, єднуючись з священнослужителями в церкві через голову церкви, Ісуса Христа, своєю любов'ю беруть активну самодіяльну участь у житті церкви під керуванням вождів духу, йдучи вільно, непохитно, з горінням серця за своїми вождями. Зверхности, панування над церквою єпископ не може мати. Коли апостоли Яків і Йоан Заведесві і їх мати просили Христа про найвищі посади в його царстві, розуміючи царство Христа як державу, Христос закликав всіх апостолів і дав їм основний закон життя церкви в таких словах: "Ви знаєте, що князі народів панують над ними, а старші правлять ними. Але проміж вас не так нехай буде: а хто хоче бути старшим, нехай буде вам слугою, і хто хоче у вас бути першим,

нехай буде вам рабом, як і син Чоловічий не на те прийшов, щоб йому служили, а щоб самому послужити й оддати душу свою за спасіння многих" (Мт. 20, 25—28).

Цей основний заповіт свій Христос проводив у життя апостольської Церкви через все своє життя й учення. Апостол Петро, пройнявшись ученням Христа, теж заповідає: "Пасіте стадо Боже, що у вас, доглядаючи не по неволі, ані для поганої користи, а з доброго серця; ані пануйте над народом, а взором будь для стада" (1 Петра 5, 2—3).

Спадкоємцем Христового життя є церква в цілому, а не окремий орган її — єпископат.

Перемігши життям своїм "князя миру сього" (Йоан. 12, 31), Христос передав прапор перемоги, Духа добра й правди, Духа Святого своїй церкві й дав їй обітницю, що "ворота ада", сила зла, сила князя миру сього не подолають церкви (Мт. 16, 18). Окремі вірні, окремі органи будуть падати, але церква устоїть. Дійсно, з першої Христової церкви, з 12-ох апостолів, підпав "воротам ада" зрадник апостол Юда, а апостол Петро тричі зрікся свого вчителя.

Всі апостоли розбіглися, кожний зокрема, коли взято було Христа, і тільки церква, зібрання апостолів в Христову громаду, надає благодатних сил апостолам для дальшої боротьби з "владою тьми". Лише коли апостоли були в церкві Христовій, в зібранні во ім'я Христа, зійшов на них Св. Дух. Вищим органом Св. Духа є церква, а не єпископат, за заповітом Христа. Для вирішення всякого тертя між членами церкви, ворогування, непорозуміння, розходження Христос заповідає такий порядок внутрішнього життя в церкві. Спочатку ті члени церкви, в яких виникла справа, на самоті повинні між собою її полагодити. Коли це не здійснюється, тоді треба справу переглянути разом з двома—трьома членами. Коли і таким чином справа не полагодиться, тоді треба перенести справу на вирішення церкви, зібрання Христової громади. Хто ж і церкви не послухає, повинен бути визнаним за стороннього, чужого, поза спільністю церковною (Мт. 18; 15—17). Таким чином, не окремим членом, хоч би й єпископатом, а церкві належить вища влада у внутрішньому церковному житті.

За заповітом вселенських соборів, ми віруємо "в єдину соборну й апостольську церкву", а не в єпископат.

Церква, громада вірних, є тіло Христове, невіста Христова. В церкві єдиний голова — Христос (Еф. 1, 22—23).

В церкві всі члени живуть спільним між собою життям. "Многі ми — одно тіло в Христі, по одному ж один одному — члени", — навчає апостол Павло (Рим. 12, 5).

До останнього часу російська ієрархія пригнобила життя церкви так, що вірні втратили навіть розуміння церкви, навіть

слово церква стало означати в масі вірних лише будинок храму. Закостеніло, закам'яніло життя церкви під гнітом російської ієрархії. Не було в ній дихання духу живого, ієрархія монополізувала собі всі прояви життя церковного і сама в царство Христове не входила, і вірних не впускала (Мт. 23, 13). Між тим життя церкви й полягає в живому і вільному обміні дарів Св. Духа між членами церкви. Апостол Петро свідчить: "Як же став я говорити, найшов Дух Святий на них, як і на нас в почині" (*Діяння*, 11, 15); "коли ж рівний дар дав їм Бог, як і вам, що увірували в Господа Ісуса Христа, то хто ж я такий, щоб міг заборонити Богові" (*Діяння*, 11, 17). Лише від слова благовістя прийняли вірні Св. Духа без хіротонії й дар такий, як і апостоли прийняли у почині, дар, рівний апостольському. Не пригноблення життя церкви виявляється в живій участі вірних у всіх сторонах церковного благодатного життя.

Апостол Павло закликає всіх вірних: "дбати про любов, ревнувати за дари духовні, особливо ж про те, щоб пророкувати" (I Кор. XIV, 1). Свідчить апостол далі: "Хочу ж, щоб усі ви говорили мовами, та краще, щоб пророкували" (I Кор. XIV, 5); "хто пророкує, людям говорить на збудування й нагадування й утішення" (I Кор. 14, 3).

Вірні беруть активну участь в повноті церковного життя. Церква, зібрання вірних, є безпосереднім органом єднання з Божим життям. Не єпископська влада, а згода між членами церкви єднає церкву з Богом.

Великий процес відновлення людини, визволення від гріхів, поєднання з Богом твориться в церкві. Через церкву здійснюється дана Христом церкві влада "в'язати і розрішати" (Мт. 16, 19; 18, 18; Йоан, 20, 21—23). Розрішення гріхів або поєднання з Богом твориться не волею, приписом єпископа або священика, а силою церковного єднання. Христос навчає, що визнання церквою нерозкаяного члена стороннім для церкви має силу й у Бога, "коли й церкви не послухає, то нехай він буде тобі, як невірний і митар; істино кажу вам: що ви зв'яжете на землі, буде зв'язано на небі, і що розв'яжете на землі, буде розв'язано на небі", — слова Христа (Мт. 18, 17 і 18). Пояснюючи зв'язок між силою церкви "в'язати і розрішати" і силою Бога, Христос безпосередньо далі говорить: "Знов істино кажу вам, коли двоє з вас згодяться на землі про всяку річ, об чім проситимуть, станеться їм от Отця Мого Небесного, бо де зійдеться двоє або троє в ім'я Моє, там і Я посеред них" (Мт. 18, 19—20). За словами Христа, згода вірних в церкві є основою поєднання волі церкви з волею Божою. Силу ж згоди вірних в церкві Христос з'ясовує своїм поєднанням з тими, хто єднається в церкві во ім'я Його.

Влада церкви в'язати та розрішати не так, як у володарів

державних. Влада державна зовнішня, примусова, фізична, залежить від волі владаря. Властитель по своїй волі одних карає, інших милує. Церква не має мети карати або милувати. Вона має завдання одно — спасати всіх, особливо хворих душею. "Нема волі Отця нашого небесного на те, щоб загинув і один з сих малих" (Матв. 18, 14), — говорить Спаситель.

Протилежно як в Євангелії, розуміють римські папісти й російські патріярхісти, що влада в'язати і розрішати є правом стародержавного порядку (сваволі) єпископа, митрополита або патріярха. Лише той, хто церкви не послухає, стає стороннім церкві (Мт. 18, 17).

Представник російської ієрархії на Україні, екзарх московського патріярха Михаїл Єрмаков не послухав голосу церкви церков, тобто Всеукраїнського Церковного Собору; тим він став церкві стороннім.

Непереможна сила церкви. Неложне обітування Сина Божого Ісуса Христа. А він, милосердний, каже: "Коли вже ви лихі, умієте добрі дари давати дітям вашим, то тим більше Отець Небесний дасть Духа Святого тим, що просять у нього" (Луки, 11, 13).

Церква Українська, її собор в св. Софії в 1921 р., єднаючись в Тайні Євхаристії, одностайно благали Отця Небесного послати Духа Святого новообраним священнослужителям церкви. І Дух Святий, Дух любови до меншого брата, до Христа, живе в ново-висвячених Собором єпископах. Що ж ви, слуги патріяршої російської ієрархії, ви, Михаїли, Назарії, Пахомії, Пімени, думаєте, що Отець Небесний дасть нам камінь замість Св. Духа? "Не ховайте, не топчіте святого закону". Не забороняйте меншому братові приходити до Христа, до Отця Небесного. Не закривайте двері перед знесиленим тяжкою віковою працею українським народом.

Маючи повноту благодаті Св. Духа, неложне обітування Господа Ісуса Христа, церква, зібрання вірних, благословляє й освячує окремих членів. Виконується слово ап. Павла "без усякого перечення менше від більшого благословлятися" (Евр. 7, 7). Меншим є окремий член, хоч і єпископ, а більшим — громада Христова. Слова Амброзіастера (проф. Болотов, *История древней церкви*, 1910, стор. 458): "Відай, не можна ж, щоб нижчий поставив вищого: ніхто не може дати того, чого не одержував", повинні бути піднесені не до юридичної, стародержавного характеру, норми, а до благодатної організації церкви. В стародержавній організації, в підзаконному порядку більший той, хто одержав юридично відповідне право зверхности. В благодатній новозавітній організації вищий не той, хто має лише вище звання, а той, хто в службі найбільше єднається з церквою в її благодатному житті. Церква, як найвища повнота благодатного життя, через єднання з Христом, — може дати кожному членові і єпископові те, чого їм недостає. Силою

Божею церква останнього робить першим, нижчого вищим і назворот. Благодаттю, а не ігом закону, й менший стає більшим в церкві. Хто більший в церкві? Той, хто більше служить всім в церкві, чи вірний, чи єпископ. Вірні вчителі й пророки без єпископської хіротонії в першій церкві визнавалися більшими по благодаті за єпископів; останні уступали місце коло престолу учителям і пророкам. Єпископ повинен бути, звичайно, більшим по благодаті від вірного, але в надзвичайних умовах може бути більшим за єпископа вірний, як це й було в першій церкві, коли вірні вчителі й пророки, не маючи "єпископської хіротонії", справляли вільні надзвичайні служіння. "Дух дише, де хоче" (Йоан, 3, 8) і як хоче і не підлягає правним формальним нормам іга законного. Ветхозавітне законне ярмо не може бути прикладене і до вчення про організацію й утворення ієрархії в церкві, як того добиваються учителі російської ієрархії. Благодатна воля замінює законну спадкоємність. Чином Мелхиседека, священика за вільним надхненням Св. Духом, замінюється чин формальної законної ааронової спадкоємности. Ап. Павло свідчить: "Явно, що по подобию Мелхиседековому встає інший священик, котрий не по закону заповіді тілесної (рукопреемства) постав, а по силі життя незотлінного (преемство благодатне). Свідкує бо: ти єси священик повік по чину Мелхиседековому. Сталося ж знищення попередньої заповіді за її неміч і невжиточність" (Евр. 7, 15—18).

Благодатні сили Св. Духа, доволі вліті в церкву, в душі вірних, приносять надзвичайні можливості, коли менший стає більшим, останній — першим. Пресвітер константинопольської церкви Хоризій виступав на Ефеському соборі викривачем ще незасудженого і непозбавленого сану патріярха Несторія. Він сказав у промові до Собору: "Безперечно, слід смиренно уважати на вчення старших, поставлених для нашої просвіти, але коли вони перекручують віру, відповідно порядок міняється, і вони повинні бути відкинуті молодшими (меншими) (Аксаков, *Духа не угашайте*, стор. 77).

Хто був меншим і хто більшим на Ефеському соборі: чи Несторій, чи Хоризій? Очевидно, той, у кого виявився дар Св. Духа, дар істини віри. Не єпископ патріярх Несторій, а священик Хоризій був більшим у Бога, в царстві Христа. І коли так було в течії життя дара Св. Духа, в учительстві, то такі переходи необхідні в течії життя дару Св. Духа, в священнодіянні, зокрема, в Тайні Священства.

Воля церкви церквою ставиться завше вище волі єпископату. Теофіл Александрійський наводить такий давній церковний канон (правило): "Коли весь нарід відвергає їх (єпископів)... тоді нехай рукоположить інші" (Аксаков, *Духа не угашайте*, Правило 2, стор. 42). Св. Кипріян Картагенський пише в посланні до пре-

світерів і дияконів: "З самого початку мого єпископства постановляв я нічого не чинити особистим приватним судом моїм без нашої наради і згоди народу" (Аксаков, *Духа не угашайте*, стор. 41). Російська ієрархія проти волі народу захопила Українську Церкву й так зостається до цього дня.

Єпископи в перші віки християнства були лише виконавцями волі вірного народу в довершенні Тайни Священства. Зібрання 340 р. всіх приналежних до Александрійського патріархату єпископів Єгипту, Лівії, Пентаполісу й Фіваїди в своєму посланні так свідчить про висвячення на Александрійського єпископа диякона Афанасія: "Увесь нарід церкви складав якби одну душу й тіло, і голосно, і багато разів виголошував, щоб Афанасій був єпископом. Про це часто він (народ) просив Христа і закликав нас багато днів і ночей висвятити (Афанасія) його, й не покидав церкви, то й нам не давав розходитися. Всі інші звали його (Афанасія) добродітельным і благочестивим чоловіком, витриманим і істиним єпископом". Присутні єпископи з народом висвятили тоді Афанасія й народ голосними покликами став виявляти свою радість (Аксаков, *Духа не угашайте*, стор.43). Не залишила благодать Божа єгипетських єпископів і вони пішли разом з церквою, разом з народом. Російські ієрархи на Україні не почули плачу, благання народу України на Соборі в 1921 р., не пішли разом з церквою й через те вони стали сторонніми для українського вірного народу.

Про Кипріяна Картагенського каже його біограф Понтій, що він "судом Божим і любов'ю народною поставлений був в священство й єпископував, коли був неофітом" (Аксаков, *Духа не угашайте*, стор.44).

Церква повинна скидати пастирів, єпископів, коли вони піддаються псевдовченню, служать не Христові, а Веліярові.

В часи деційового переслідування суддя сказав мученикові єпископові Акакієві: "Збери християн, тобі підлеглих, і переконай їх прийняти релігію імператора; хай весь народ піде за тобою в храм". — "Не мені підлягає цей народ, — відповів Акакій, — а Богові. Він схоче — буде слухати мене, поки я буду вчити його правдивого й розумного і того, що не суперечить волі Божій. Але всі покинуть мене й виявлять призиство до моїх слів, коли побачать в них суперечне законуві Божому й переконаються, що я бажаю відвернути їх" (Аксаков, *Духа не угашайте*, стор. 44). Акакій висловив погляд церкви. Російська ієрархія на Україні весь час обстоювала нову релігію імператорів Московії й через те народ України не йде за нею. Лише зрадники й перевертні, недовірки християнські, залишаються з російськими єпископами.

"Всякий чоловік, — каже Афанасій Великий, — одержавши од Бога здібність пізнання істини, підлягає карі, коли послухав

неука, пастиря і прийняв ложне учення за істинне: яка спільність між світом і тьмою" (Аксаков, *Духа не угашайте*, стор. 52).

Св. Ілярій Піктавійський, що провів життя в боротьбі з аріанством, каже, що єпископів утримував страх перед судом народу від прийняття псевдовчення. Він робить висновок, що "вуха народу святіші, ніж серця ієрархів" (Аксаков, *Духа не угашайте*, стор. 55).

Бл. Августин, єп. Гиппонійський, свідчить, що авторитет церкви виростає, коли церква осуджує недостойних ієрархів "судом самого народу" (Аксаков, *Духа не угашайте*, стор. 55). Такий суд над російською патріаршою ієрархією вчинив вірний український народ, не визнавши її на Соборі 1921 року.

Про значення вірного народу в церкві і про благодатне право його самому, без єпископату, в часи занепаду останнього, творити своє церковне життя вчить православний римський єпископ Целестин в листі до царгородського народу. Царгородський патріарх Несторій волю свою поставив вище волі церкви, впав у псевдовчення. Тоді, бачачи, що народ вірний сам без архипастиря, протестуючи проти нього, знаходить істинну віру, римський єпископ Целестин виголошує: "Блаженна отара, що вміє судити про пасовисько, відрізнати здорову страву від отрути" (Аксаков, *Духа не угашайте*, стор. 55). Кожний ієрарх "може ухилитися від достоправильного, як і кожний вірний", каже 19 правило Трулльського собору. Тертулліян свідчить, що апостоли прийняли від Христа вчення "правдиво передали народам" (Аксаков, *Духа не угашайте*, стор. 65).

Оріген свідчить про церковну спадкоємність: "Шляхом спадкоємності заховується церквою благовістуння, передане від апостолів і до сього дня пробуває в церквах" (Аксаков, *Духа не угашайте*, стор. 65).

Найдавніші свідоцтва показують нам, що апостольське передання з самого початку робилось надбанням всіх вірних, всієї церкви — спільним надбанням; привілеїв на володіння апостольськими переданнями в церкві нікому не дано було. Так, Іринеї, єпископ Ліонський, говорить про "єдину, істинну й животворну віру, яку церква заховувала від апостолів і розподілювала синам своїм" (Аксаков, *Духа не угашайте*, стор. 65). Іринеї був близьким учнем Полікарпа Смирнського, який вчився безпосередньо в апостола й євангелиста Йоана Богослова; його свідоцтво має в церкві всіми прийняту вагу. Він свідчить: "Де знаходяться дарування Господні, там належить учитися істини від тих, які мають успадкування церковне від апостолів: здорове й благодатне життя і неперекручене і непошкоджене вчення" (Василій Мышцын, *Устройство христианской церкви в первые два века*, стор. 360). Про спільне громадське церковне успадкування від апостолів, а не особисте, індивідуальне, одноличне свідчить Іринеї так: "Прийнявши

від церкви, ми бережемо її (віру) й вона завше через Духа Божого, як дорогоцінний скарб в прегарній посудині задержує свою свіжість і робить свіжою саму посудину, в якій держиться, бо цей дар Божий довірений в церкві, як дихання дане першотворному чоловікові для того, щоб всі члени, приймаючи його, оживотворялися; і в цьому держиться спілкування з Христом, тобто Дух Святий, заклад нетління, завершення нашої віри й сходи для виходження до Бога. Бо в церкві Бог поклав (основою) апостолів, пророків, учителів і всі інші (органи) діяння Духа, його непричасні всі ті, хто не погоджується з церквою, але сам себе позбавляє життя злим ученням і найгіршим способом діяння: бо де церкви, там Дух Божий, і де Дух Божий, там церква і всяка благодать. А дух є істина. (Василий Мышцын, *Устройство христианской церкви в первые два века*, Василий Мышцын, 1909, стор. 360—361.

Панославна російська патріярша ієрархія, пануючи в церкві, не погоджується з церквою й Всеукраїнським собором і через те вона непричетна Св. Духові, по словам Іринейя. Рішуче відкидає Іриней і ту неправельну думку, що апостоли передали окремише окремим людям, посвяченим, "дари Св. Духа — істину. Апостоли передали істинне знання всій Церкві, а не лише вибранцям. Вони передали й всю повноту видіння, розуміння (всю повноту дарів Св. Духа). Через це не повинно шукати в інших істину, її легко отримати від церкви, бо апостоли, як багач в скарбницю, вповні поклали в неї (церкву) все, що відноситься до істини, так що всякий, хто бажає, бере з неї питво життя" (В. Мышцын, *Устройство христианской церкви в первые два века*, стор. 358).

Авмросій Медиоланський в своїй праці "Про обов'язки священства" так учить про життя церкви: "Церква є деяка форма порядку правди: громадою (дає) право всім, в громаді молитися, громадою дає, в громаді іспитується (Аксаков, *Духа не угашайте*, стор. 25). Цієї спільности в церкві не визнають, її порушують російські ієрархи. Вони стоять за захоплені свої привілеї в церкві.

В історичному розвитку життя церкви бували часи, коли збивались зі шляху істини мало не всі до одного ієрархи, за словами св. Григорія, його слова "сліпі вожді" і Св. Дух, що живе в церкві, тілі Христовому, через вірних виводив на дорогу корабель церкви (Аксаков, *Духа не угашайте*, стор. 49, 69). Так, коли зусиллями імператора Валентина антіохійський патріярх з ієрархією піддався аріянству, тоді віру оборонили миряни Флавіян і Діодор, через яких діяв Св. Дух істини. Також коли константинопольським патріярхом був Несторій, що користувався повною прихильністю імператора Феодосія II, проповідь несторіянська стала поширюватися. Несторій став доказувати, що від Діви Марії народився лише чоловік. Ритор Євсевій, що був у церкві під час проповіді Несторія,

перервав проповідь вигуком: "Ні, вічний голос віддав себе другому народженню". Вірний Євсевій оборонив віру від несторіянства. Коли імператор Іраклій майже зі всіма єпископами Східної і Західної церкви обстоював монофелітство, на оборону православної віри виступив вірний Софроній. Проти іконоборства також виступили не ієрархи, а вірні. (*Сущность и юридическая природа церковного властвования*. П. В. Гидулянов, професор Московського університету, Петроград, 1916, стор. 38— 39).

Відомо, що в 1596 р. на українському соборі в Бересті ієрархія Української Церкви ради лакомства нещасного, шляхетських привілеїв зреклася православної віри — зрадила своєму народові, віддала церкву владі римського папи. Вірні на це не погодилися, зібралися на собор окремо, не визнали старої ієрархії і вибрали пізніше нову ієрархію. Таким чином, історія й Всесвітньої, й Української Церкви знає шляхи діяння Св. Духа, які проходили не через ієрархію, а через вірний народ церкви.

Коли в історії Всесвітньої й Української Церкви, зокрема, ієрархія, не розгріваючи дару Св. Духа, істини (2 Тим. 1, 6), втрачала огонь істини, тоді полум'я істини, огонь надхнення Св. Духа, розгорявся у вірних церкви. Без всякого сумніву, відновлення не тільки дару Св. Духа, навчання істини, але й дару священнослужіння, можливе й належить всій церкві, вірному народові. Коли дар учительства в надзвичайні часи передавався через церкву, вірний народ, а не єпископат, то й дар священства, священнодіяння передається через церкву, вірний народ.

Всі Тайни в перші віки творилися за літургією: і Тайна Хрещення, й Подружжя, і Священства, і Сповіді й інші. Євхаристичне зібрання Христової громади, церкви, є живим таємним спілкуванням між Богом і чоловіком. Євхаристія є основна дія релігійного життя церкви. В Євхаристії сам Христос Бог являється осередком церкви. Євхаристія здійснюється екклезією, церквою, через те дійсна Тайна і тоді, коли священник недостойний, бо Тайна твориться всією церквою. Тайна Священства дійсна також молитвою віри церкви. Завершальною молитвою Тайни Священства догматичним православним богослов'єм (Макарія і інш.) визнається молитва: "Божественна благодать". Цю молитву, як свідчить відомий літургіст А. А. Дмитревський, до IX віку читав диякон, а не єпископ (Лекції А. А. Дмитревського, читані в 1899—1900 р. в Києві, Д. Ак.). Крім того, священнослужитель в цій молитві лише кличе церкву молитись за ставленика, щоб зійшла на нього благодать Всесвятого Духа (Молитва чину хіротонії). Церква молиться, співаючи: "Господи, помилуй", — і тоді церквою твориться заключний акт Тайни Священства.

В таємній молитві чину Тайни Священства св. церква ясно, недвозначно, безсумнівно визнає основу Тайни Священства, силу

його, дійсність його не в єпископському рукоположенні, а в благодатнім єднанні Бога з тим, хто достойний дарів Св. Духа єдністю в вірі, любові й надії з церквою. Від всієї зібраної церкви під час завершення Тайни Священства священнослужитель молиться так: "Ти, Владико всіх, сповни вірою, любов'ю, силою й чеснотою і раба твого цього, що його сподобив на дяконське служіння стати, й пошли на нього Святого Твого й Животворчого Духа, бо не покладенням рук наших, а завітанням багатих щедрот Твоїх подається благодать тому, хто достоєн перед Тобою" (Прав. чин. хіротонії дякона).

Саме слово хіротонія показує, що свята церква, називаючи Тайну Священства хіротонією, визнала осередок ваги таїнства в участі всієї церкви, а не рукоположенні архиєрейському. Йоан Зонара, відомий знавець канонів, в огляді 1-го апостольського правила каже: "Тепер хіротонією називається звершення молитов висвячення над обраним в священство й призначення на нього Духа Святого. В давні часи й саме обрання називалося хіротонією. Бо коли міському народові дозволялося вибрати архиєреїв, народ сходився й одні хотіли одного, а інші — іншого. Так, щоб голос більшого числа дістав перевагу, ті, хто обирав, простягали руки і по них рахували виборців кожного. Той, кого хотіла більшість, вважався обраним на архиєрейство. Звідси й взято найменування хіротонії. Це найменування в тому ж розумінні вживали й отці соборів, називаючи й обрання хіротонією" (Аксаков, *Духа не угашайте*, стор. 42—43, 1895).

Хіротонія, таким чином, є виявленням волі всієї церкви через голосування підніманням рук, положення ж архиєреєм рук на голову ставленика, або рукоположення мало лише найменування хіротесії.

В першій церкві I, II, III ст.ст., поки вона не підлягала підзаконному ієрархічному ігові, переважали не канонічні, ієрархічні, єпископські служіння, а вільні служіння. Вірні, маючи дари Св. Духа, як і апостоли (*Діяння*, 11; 15—17), без єпископського рукоположення виконували служіння єпископів. Такими були, особливо, вірні: пророки, учителі, євангелисти, апостоли. Пам'ятник давньохристиянського письменства *Учення 12 апостолів* свідчить, що вірні, які мали вільні служіння, приймалися церквою з більшою повагою, ніж єпископи; коло престолу єпископи їм уступали першенство; вони творили Євхаристію і інші Тайни (Суворов, *Церковне право*, стор. 12—13, Мышцын, *Устр. христ. церкви*, стор. 112). Очевидно, єпископське рукопреемство не є в церкві необхідною передумовою діяння Св. Духа.

В перші віки християнства єпископи за своїм служінням, особливо парафіяльні, які були настоятелями парафій, не відрізнялися від сучасних панотців, настоятелів парафіяльних церков.

Різниця лише в недопусканні теперішніх настоятелів до участі в хіротонії. Лише державна адміністраційна бюрократична організація, після підлеглости церкви старій державній владі, позбавила парафіяльних єпископів права рукополагати, повернувши їх в теперішніх настоятелів. В перші віки кожна церква, хоч і парафіяльна, мала повноту ієрархічного устрою. На чолі стояв обранець церкви, єпископ, йому допомагали старші, пресвітери. Єпископ, концентруючи життя церкви, був виразником волі церкви. Через те в писаннях отців зустрічаємо вирази: "Хто не з єпископом, той і не в церкві" (Ігнатій Богоносець).

В перші часи не можна було й уявити церкву, об'єднання вірних, без єпископа, бо в кожній церкві мусів бути керівник. Лише пізніше провінційальні єпископи узурпували владу парафіяльних єпископів.

В перші віки служіння пресвітерів і єпископів так тісно були з'єднані в кожній церкві, що різниця між ними не визначалася. Євхаристія була центром богослужіння і Тайн. Звершення Євхаристії, а не хіротонії, визнавалось церквою за вищий і основний момент богослужіння і Тайн. Хто міг вершити Євхаристію, той мав найвищі дарування Св. Духа. Тісна, глибока сполучність єпископського й священничого служіння в першій церкві остільки була велика, органічна, єпископ був і діяв в такій нерозривній єдності з священством і церквою, що й книги Нового Заповіту і твори отців церкви не розмежовують єпископства й священства. За книгами Нового Завіту й творами батьків церкви, належить священству те, що й єпископству. Єпископ відрізняється переважно тим, що він був ініціатором і осередком діяння священства.

Сполучення єпископського й пресвітерського служіння зазначається в *Діяннях* (20, 17, 28) і посланні до Тимофія (1 Тим. 3, 2; 5, 17), до Тита (1, 5—7), в посланні Петра (1 Петра 5, 1—5), в посланні Климента Римського (42, 44). Не розмежовуються єпископство і пресвітерство й у Полікарпа Смирнського, і Юстина, й у Амброзіястера (проф. Болотов, "Лекції по історії древней церкви", С. Петербург, 1910, стор. 454—455). Функції і єпископів, і пресвітерів однакові: вони мають керуюче становище в Богослуженні, урядованні й учительстві. В сірському перекладі (Пешіто) єпископ уявляється рівним пресвітеру. Погляд древньої церкви не відрізняє єпископа від пресвітера. Так, бл. Ієронім свідчить, що всі єпископи були пресвітерами й пресвітери єпископами, що слова "пресвітер" і "єпископ" указують лише різні ознаки одного поняття. Ієроніму належать такі слова: "Пресвітер і єпископ одне й те саме".

Церква керувалася з'єднаною радою пресвітерів.

Це очевидно з самого послання. Апостол говорить про дар віри, а не про дар священства.

З цих двох імен (пресвітер— єпископ), одне означає зміст

(пресвітер), а друге — функції... в ті (давні) часи називали одних і тих самих осіб то єпископами, то пресвітерами (Б. Мышцын, *Устройство христианской церкви в первые два века*, Серг. посад., 1909, стор. 375, 378). Також єп. Іринея, говорячи про минулий час, вживає слово "єпископ" і "пресвітер", як однозначні (проф. В. В. Болотов, *Лекції по історії древней церкви*, С. Петербург, 1910, стор. 155). Римські праславні єпископи першої доби називаються у Іринея пресвітерами до єп. Віктора, єпископи ж після Віктора зуться єпископами. Полікарп Смирнський зветься у нього також "блаженным пресвітером" (Болотов, стор. 456).

Як відголосок далекого минулого, виявляється свідоцтво "Статута давньої церкви" (VI віку). Статут зазначає, що при хіротонії на висвячуваного пресвітера покладали руки не тільки єпископи, а й всі присутні пресвітери (Болотов, стор. 256). Без сумніву, ця практика виникла не тоді, коли обмежена була різниця між єпископом і пресвітером. Безперечно, ця практика має одне джерело в апостольській церкві: джерело із слів апостола про висвячення єпископа Тимофія, з покладенням рук пресвітерства (I Тим. IV, 14). У всякому разі, це був звичай апостольський першопочаткової церкви. Слова апостола у посланні 2 Тим. 1, 6: "з покладенням рук моїх" — відносяться не до Тайни Священства, а до хіротонії миропомазання.

Різниця теперішня між єпископами й пресвітерами виникла історично, спочатку вона була зовсім відносною: єпископ був лише першим між рівними пресвітером і головою пресвітеріуму.

Таким чином не було в церкві органу, який був би поставлений правителем, владикою Церкви, були лише члени органи, й церква сама вільно єдналася з Сином Божим Ісусом Христом.

Повнота благодатного життя Св. Духа належить всій церкві, а не окремим обранцям, посвяченим. Повнота життя Св. Духа в церкві виявляється й в розвитку істини через навчання й в розвитку істини через навчання й розвитку любови, добра через керування волею, і розвитку святости через священнодіяння.

Маючи повноту життя Св. Духа, церква творила спільно, громадою, церковну Тайну священства, рукоположення єпископів.

Спадкоємність апостольська вчинялася і через рукоположення всієї церкви без єпископа, і через єпископське рукоположення. Перший шлях показано в Антіохії, коли треба було рукоположити на апостольське єпископство Савла й Варнаву. Антіохійська церква вчиняла церковне рукоположення без єпископа. Першим єпископом Антіохії визнається апостол Петро, а його безпосереднім заступником Ігнатій Богоносець, про якого Йоан Золотоуст свідчить, що він був безпосереднім наступком ап. Петра в Антіохії. (Твор. Златоуста, т. 2, стор. 633). Ні апостола Петра, ні Ігнатія Богоносця не було в Антіохійській церкві під час висвячення Савла й

Варнави. Книга *Діянь* так свідчить: "Були ж у церкві, що була в Антіохії, деякі пророки та учителі, Варнава та Симеон, званий Нігером, та Лукій Киринейський, та Манаїл, вихований з Іродом Четверовласником, та Савл. Як же служили Господеві та постили, сказав Дух Святий: одлучіть мені Варнаву та Савла на діло, до котрого покликав я їх. Тоді, попостивши та помолившись і положивши руки на них, одпустили" (*Діяння* 13, 1—4). Закінчивши благовісницьку цю подорож, Павло і Варнава повернулися в Антіохію, "прибувши та зібравши церкву, оповіщали все, що зробив Бог з ними і як він відчинив невірним двері віри" (*Діяння*, 14, 27). Творячи діло апостольського єпископства, під час своєї благовісницької подорожі, Павло та Варнава виконували єпископське служіння. Книга *Діянь* каже: "Рукоположивши їм пресвітерів по церквах і помолившись з постом, передавали їх Господеві, в Котрого увірували" (*Діяння*, 14, 23).

Як свідчить історія, Ігнатій Богоносець був єпископом Антіохійської церкви з 67 до 107 рік. Ні його, ні ап.Петра, ні інших єпископів в Антіохії під час висвячення Павла і Варнави не було.

В церкві були лише вірні, що мали не канонічні, а вільні благодатні служення. Пророки й вчителі не діставали єпископської хіротонії. Спадковість Св. Духа церковним зібранням передано було Павлові і Варнаві. Коли треба було поспішити на діло спасіння людей з царства тьми, перша церква не шукала формально-законних, підзаконних норм, але вживала норми благодатні, норми "свободи слова дітей Божих", за висловом апостола. Перша церква непохитно вірила, що "Дух животворить, а тіло нічого не помагає" (Йоан 6,63), що Бог "дав нам силу бути слугами нового завіту, не букви, а духу, буква бо вбиває, а дух животворить" (2 Кор., 3, 6).

Апостольське спадкоємство є спадкоємством Св. Духа, а не спадщиною фізичних впливів тіла архиєрейських рук. Христос учить: "Рожденне з тіла, тіло й є, а рожденне з Духа, дух є" (Йоан 3, 5), і також: "Дух дише, де хоче, і чуєш його голос, та не знаєш, звідкіль він приходить і куди йде. Так і всякий народжений з Духа" (Йоан 3, 8). Христове апостольське спадкоємство, спадкоємство Духа, а не тіла, передається молитвою церкви й єднанням церкви з Христом.

Рядом з порядком висвячення єпископа церквою з єпископами, ми маємо й порядок висвячення єпископів, патріархів церквою без тих, хто іменувався єпископами. Ясно, безсумнівно свідчить Ієронім про висвячення єпископів-патріархів Александрійських церквою з участю пресвітерів без єпископів до половини III віку. Ієронімові належать такі слова: "А коли потім вибрано одну особу (єпископа), яка стояла б на чолі всіх, то це зроблено для попередження розколу, для того, щоб кожен, тягнучи людей до себе, не руйнував Христової церкви. Бо й в Александрії,

починаючи з євангелиста Марка аж до Геранія й Діонісія (коло 240 років) завсіди пресвітери, вибравши одного з-поміж себе, ставили його на найвищий ступінь й іменували єпископом. Отак само військо обирає собі вождя, або наче диякони виберуть з-поміж себе такого, кого вважають за старанного, та й назовуть його архидияконом" (проф. В. В. Болотов, *Лекции по истории древней церкви*, 1910, стор. 451, 457).

Свідоцтво і його дані такі докладні, що їх не можна однести до плоду непорозуміння.

Це свідоцтво Ієроніма затверджується свідоцтвом Севера, який писав з Єгипту в Емессу коло 600 року і був добре знайомий з переказами Александрійської церкви.

Він свідчить: "Єпископ города, відомого своїм православієм, города Александрії звичайно в попередні часи рукополагався пресвітерами, але в останні дні, згідно з канонами, що дістали зверхність, поставлення єпископа стверджується рукою єпископа". Лист Севера, адресований православним в Емессі, відповідав на случай з Ісаїєю, обстоював своє право рукополагати через одного єпископа, посилаючись на канони, що приписували Симонові Хананеянину (Лист Севера знаходиться в колекції листів, перекладених на сірську мову Антонієм Нізібійським, і зберігається в Британському музеї. Проф. Спаський, *История догматических движений в эпоху вселенских Соборов*, том I, Сергієв Посад, 1906, стор. 198—199). До свідоцтва Севера треба додати оповідання про старця Пимена. Одного разу прийшли до нього (Пимена) єретики і стали докоряти архиєпископа Александра за те, що він дістав хіротонію через пресвітерів. Старець промовчав, покликав брата свого і сказав: "Приготуй страву і запроси їх трапезувати" й потім одпустив їх з миром (Спаський, стор. 138). Відголосок висвячення єпископа Александрії пресвітерами чується й у відомостях Східної Патрології: "Коли патріярх Ахілла помер, народ зібрався й поклав свої руки на пресвітера Александра й після того він сів на єпископський престол" (проф. Спаський, *История догматических движений*, стор. 138—139).

Свідоцтво Ієроніма стверджується й незалежним від цього свідоцтвом Александрійського патріярха Євтіхія (X вік). Він пише в своїх літописах: "Євангелист Марк поставив разом з патріярхом Ананією 12 пресвітерів, які завше зоставалися з патріярхом для того, щоб коли місце патріярха стане вакантним, вибирали одного з 12 пресвітерів, на його голову накладаючи руки, останні 11 самі висвячували і ставили б патріярхом. Потім вибирали б якогонебудь мужа менш значного і ставили б з собою пресвітером, замість того, який був зроблений патріярхом, щоб таким чином завше було 12 і ніколи ця установа з пресвітерів не була відсутньою в Алексан-

дрії, щоб вони кожного разу ставили б патріярха з 12 пресвітерів до часу Александра, патріярха Александрійського. Він заборонив, щоб надалі пресвітери поставляли патріярха, і наказав (дав декрет), щоб після смерти патріярха сходились єпископи, які призначали б патріярха (*Лекції по истории древней церкви*, проф. В. В. Болотов, 1910, стор. 458).

Піддати сумніву свідоцтво Євтіхія Александрійського, патріярха X віку, неможливо; його свідоцтво не могло виходити з сучасної йому практики, або з його інтересів: видумати таке свідоцтво він не міг. Не повторює він і свідоцтва Ієроніма, бо наводить інші дати і подробиці, ніж то є у Ієроніма. Очевидно, Євтіхій мав достовірні джерела і його свідоцтво має назавше безсумнівну історичну вартість. Таку вартість за свідоцтвом визнає і проф. Болотов.

Таким чином, Святе Письмо Нового Заповіту, учення церкви, приклад живий висвячення на апостольське єпископство Антіохійською церквою Савла і Варнави, приклад Александрійської апостольської церкви на протязі двох з половиною віків свідчить, що єпископське рукопреемство в хіротонії не є абсолютно єдиним шляхом благодатного життя Св. Духа в висвяченні з єпископами.

Церква, утворюючи постійний порядок висвячення єпископа молитвою церкви з єпископами, не творила з єпископського рукопреемства абсолютного фетиша, яким забезпечується монопольна і упривілейована зверхність єпископату над церквою, архиєреєпоклонство.

Безумовне абсолютне вимагання від Христової Церкви не церковного преемства духа, а рукопреемства єпископату, ієрархії, є визнанням династичної, абсолютної, монопольної єпископської монархії в церкві. Вимагання й віра в династично монархічне єпископське рукопреемство є уривком, черенком, відбитком стародержавних елементів в житті церкви. Право володіння феодалом, малою державою, передав при інвеститурі й мирському рукоположенні феодал феодалові. Віра в абсолютне значення архиєрейського рукопреемства, а не церковного преемства, є відбитком згаданих державних відносин.

Віра в єдиноспасительність архиєрейського рукопреемства є недовірством до Отця Небесного, до Христа, до Духа Святого, до сили й могутности безпосереднього єднання Христа з Церквою, до правди, заповітів Христа про силу молитви церкви. Віра в єдиноспасительність єпископського рукопреемства, віра в те, що тільки архиєпископським рукопреемством передається вся повнота життя Св. Духа в церкві спростовується й відкидається тими історично-церковними фактами, що більшість єпископів одійшли, одступили од Христової апостольської церкви і під проводом Арія, і під проводом Несторія, і під керуванням монофелі-

тів, і під впливом іконоборців. В цих об'єднаннях аріянських, несторіянських і євтіхіянських іконоборських й інших було єпископське рукопреемство та не було преемства церковного Христового. Принцип архиєрейської більшости, архиєрейського рукопреемства, як критерій, ознака преемства Христового, падає й силою церковно-історичного факту в житті Української Церкви. Майже всі єпископи України на Соборі в Бересті прийняли церковне підданство римському папі. Коли вірити в абсолютне значення архиєрейського рукопреемства, то православним України треба для збереження єднання з архиєрейським рукопреемством визнати необхідним підлягати вирішенню єпископської більшости на Берестейському Соборі.

Українська Церква відкинула зрадників єпископів і не визнала їх вирішення в Бересті. Тепер на гетьманському Антопівському Соборі в Києві більшість єпископів визнала церковне підданство папі московському. Одкинувши Берестейську єпископську більшість, Українська Православна Церква одкидає тепер московських єпископів, гнобителів вірного українського народу, московських патріархів.

Українська Церква вірить, що не архиєрейським механічним рукопреемством, а словом вічним, життям Св. Духа живий буде чоловік в Церкві Христовій.

Тільки маловіри можуть не довіряти живій силі Св. Духа в церкві, в громаді вірних Христа, і шукати поза своєю церквою рукопреемства єпископів, князів церковних.

Лише крайні раби плоті, фетишисти, темні духом не приймають Христової "свободи слави" дітей Божих, можуть вірити в єдиноспасителність московської ієрархії, яка відступила від Христової апостольської церкви, стоїть за панування своє над церквою, сприяє гнобленню вірного українського народу і в національному, і в соціальному, і в релігійному відношеннях.

Маловіри, слабі духом, думаєте, що апостольське преемство збереглося не церквою, а рукопреемством московських єпископів, церковних узурпаторів на Україні? Не дуріть себе! Або признайте, що дерево добре, то й овочі його добрі, або признайте, що дерево погане, то й овочі його погані, бо дерево пізнається по овочах (Мт. 12, 33). Ви бачите плоди діяння московської ієрархії в Українській Церкві: затемнення віри Христової, визискування праці вірного Українського Народу, національне пригноблення, люта ворожнеча, війни, душогубство.

Не думайте, що благодать, любов Св. Духа правди, добра може передаватися руками безвірних, безлюбних панославних владик, князів миру цього, а не молитвою віри і любови церкви, громади вірних.

"Чисте діло вимагає чистих рук"— слова апостола науки.

Через брудні скривавлені руки надхненників смертної кари, війн, гніту національного й громадського, через руки ставлеників і однодумців Побєдоносцевих, Саблерів, Романових, Распутіних, Дух Святий вічної правди не діє.

Архиєреспоклонники забувають заповіт святий: "Ви визволені дорогою ціною, не робіться рабами людей" (1 Кор. 7, 23). Радо вітала б Українська Церква участь Христових єпископів інших церков у своєму житті, зокрема, у Тайні Священства і поставлення єпископів: в цій участі наочно виявилася б так бажана всім християнам єдність автокефальних церков світу; коли ж істинні Христові єпископи інших церков не змогли через зовнішні умови взяти участі в житті Української Церкви, то лише маловіри можуть втрачати віру в повноту і силу життя Св. Духа в церкві і можуть не звертатися з молитвою віри до Отця Небесного про освячення обраного церквою єпископа.

"Прозріте, день настав, змийте луду, будьте люди, а не посмішище ченцям" (Шевченко).

Коли ясно стало вірним Української Церкви, що й після упадку царсько-панської влади російська ієрархія не одмовляється від гноблення церкви і від продовження гніту національного і соціального, тоді вірні почали єднати парафіяльні церкви в єдину Всеукраїнську Церковну Спілку. Всеукраїнська Церковна Спілка утворила керівничий церковний орган — Всеукраїнську Церковну Раду. Всеукраїнською Церковною Православною Радою був скликаний в 1921 році Всеукраїнський Церковний Собор, який зібрався в храмі св. Софії в Києві. На Соборі були представники Української Церкви зі всієї України. Раніш Рада, а потім Собор звертався до російської ієрархії з запрошенням відмовитися від системи панування єпископа над церквою, від продовження системи російського імперіялізму і гніту національного і соціального через церковні установи. Російська ієрархія не відмовилась від служіння мамоні і валіярові і через те стала сторонньою для Христової Української Православної Церкви.

На засіданні Собору екзарх московського патріярха Михаїл всенародно відступив від Христової Церкви, обстоючи владу свою і московського патріярха, відмовившись від участі в висвяченні обраних церквою єпископів. Не слухаючи голосу церкви, голосу вірного народу, єпископи російської ієрархії призначили своїх клеветів, оборонців стародержавних елементів церкви, на єпископські катедри України. Українська Православна Церква їх не визнає.

Всеукраїнський Церковний Собор є церква церков, зібрання представників церковних об'єднань зі всієї України. Це — найвищий орган любови, єднання Христового, його зібрала любов до меншого брата, до Христа. Во ім'я любови, Христа діяв Собор.

Силою єднання з Христом, зі Св. Духом, по неложному обітуванню Христа, Всеукраїнський Церковний Православний Собор, як вищий орган благодатного життя в церкві Св. Духа, благословив обраних пресвітерів, протоієреїв на єпископське служіння і, соборно помолвшись, очистивши душі сповіддю, з'єднавшись з Христом в Тайні Євхаристії, вчинив церковне соборне рукоположення з участю соборного священства, всього святого Собору і великої кількості вірного народу.

Діло великої віри і любови, великої віри — бо то віра в Св. Духа життя і правди, віра в непреложність обітувань Христа; діло любови, бо Собор пішов на роботу визволення з тьми неволі духа братів на Україні і по всьому світі.

Відродивши ієрархію, чисту від марновірства панослужіння й архиєреспоклонства, від темної влади "князя миру цього", св. Собор визволив Українську Церкву від підлеглости московській панській стародержавній ієрархії. Відновлена ієрархія йде і діє разом з церквою, вірним народом в Українській Церкві, і продовжується постійний спосіб висвячення єпископів церквою з участю двох або трьох єпископів.

Визволена від підлеглости "царству тьми" Українська Православна Церква, разом з іншими православними оновленими від бруду віків церквами увіходять у великий всесвітній союз церков, у Всесвітню Єдину Соборну Апостольську Церкву. Вселенський майбутній Собор силою Св. Духа зміцнить розвиток життя Української Церкви без підлеглости "темній владі".

Київ, 1921.

ЗАЯВА ПРЕЗИДІЇ ВЕРХОВНОЇ РАДИ УКРАЇНСЬКОЇ РСР

Керуючись положеннями Конституції УРСР, Декларації про державний суверенитет України, договорів між УРСР та іншими радянськими республіками,

спираючись на Статут ООН, Загальну декларацію прав людини, Хельсінкський заключний акт та інші документи наради з безпеки та співробітництва в Європі,

підтверджуючи прагнення побудувати правову демократичну українську державу та намір розвивати міждержавні відносини України на основі принципів суверенної рівності, невтручання у внутрішні справи, відмови від застосування сили,

Президія Верховної Ради Української РСР:

— заявляє про своє глибоке занепокоєння розвитком подій в останні дні у Литві та навколо неї;

— виступає за забезпечення конституційного порядку, поваги до закону в будь-якому регіоні;

— підтримує законно обрані органи державної влади в республіках і стоїть на позиції, що будь-які насильницькі дії проти національної державності з боку політичних партій, громадських та інших угруповань є протизаконними;

— вважає неприпустимим використання на території будь-якої республіки військової сили для вирішення внутрішньополітичних і міжнародних конфліктів без згоди органів влади республіки. Такі дії суперечать Конституції та іншим законодавчим актам СРСР, конституціям і деклараціям про державний суверенитет республік. Протиріччя, які виникають у процесі формування нової співдружності народів СРСР, повинні вирішуватись виключно мирними засобами, політичними методами;

— вважає аморальними та протиправними дії, які призводять до міжнародних конфліктів, порушень прав людини, засуджує дискримінацію людей за національною ознакою.

Президія Верховної Ради Української РСР закликає всіх причетних до конфлікту в Литовській республіці не допустити його ескалації і зробити все можливе для його мирного врегулювання.

На цьому складному етапі нашої історії хай перемаже розум та почуття відповідальності кожної людини і кожного народу.

1. 16. 1991.

ОСМИСЛЕННЯ ТРАГЕДІЇ

ЛЕСЬ КУРБАС У ТЕАТРАЛЬНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ В ОЦІНКАХ СУЧАСНИКІВ. Документи. Редактор Валеріян Ревуцький. Упорядник і технічний редактор Осип Зінкевич. Видавництво "Смолоскип" ім. Симоненка, 1989.

Осмислення трагедії — так хочемо назвати велику працю (1000 сторінок), яка появилася під редакцією театрознавця проф. Валеріяна Ревуцького, аналітична вступна стаття якого та коментарі, що супроводжують численні матеріали про український театр, є на рівні науково опрацьованих академічних лекцій, які збагачують в однаковій мірі як підготовленого читача, так і читача, який менше знає про період "розстріляного відродження", зокрема в галузі українського театрального мистецтва.

Корифей української сцени Йосип Гірняк називав Л. Курбаса: "найбільша постать в історії українського театру — найтрагічніша постать в українському театрі". На це редактор збірника В. Ревуцький відповідає так:

Чому найбільша? Бо Курбас вивів українське театральне мистецтво на широку світову арену. Це під його режисурою макети Мистецького об'єднання "Березіль" отримали золоту медалю на світовій театральній виставці в Парижі 1925 року. А два роки пізніше, даючи інтерв'ю в Празі до місцевої газети, Курбас сказав: "Українці розвиваються сьогодні в націю в модерному розумінні слова, і ту саму тенденцію переслідує український театр. Розірвати рамки провінціалізму, нав'язати до головних течій світу — це наше завдання".

Чому найтрагічніша? Найтрагічніша тому, що його знищили ті, які виконували абсолютно немистецьку роль партійних русифікаторів України. Вони були байдужі до розвитку українського мистецтва, їх цікавив лише театр пропаганди їхніх партійних доктрин. І основоположника нового революційного театру на Україні в zenіті його творчої діяльності відправлено на ешафот.

Збірник має шість розділів і кожний з них — окреме змістовне дослідження:

Розділ I. Містить в собі 32 статті Л. Курбаса з періоду 1917-1932 років. Більшість з них на Заході публікуються вперше. У статті про створений ним театр "Березіль" Л. Курбас пише: ««Березіль» проти академізму, проти естетства і проти безграмотности. «Бере-

зіль» проти всякої флегматичности і сонливости. Проти культу «стріхи» і важких чобіт. Проти вузького індивідуалізму, що ховається від життя. «Березіль» за активність, за організованість, за темп, за американізацію, за останнє слово науки, за сучасність».

Розділ II. Зібрано статті сучасників Л. Курбаса, які яскраво висвітлюють його багатогранну діяльність як теоретика театру, актора, режисера і драматурга.

Розділ III. Театральний диспут 1929 року висвітлює культурні процеси на Україні. Виступи противників та оборонців високомистецького театру "Березіль" та його керівника Л. Курбаса.

Розділ IV. Шлях на ешафот. Доля Л. Курбаса вже вирішена в Москві. Виступи проти нього партійних наглядців (П. Постишев, М. Любченко, А. Хвиля), кар'єристів та лакуз (І. Микитенко, І. Кулик, С. Щупак та провокатор Д. Грудин). Всіх цих своїх слуг і блазнів у короткому часі все одно знищив "вершник без голови", який засів у Кремлі. Один тільки Гнат Юра пережив їх, бо як ніхто з них, умів тримати носа за вітром. У своїй статті "Націоналістична естетика Курбаса" він проголошує всю діяльність Л. Курбаса в "Березолі", організаційну та педагогічну його працю, як буржуазно-націоналістичну. Йому не годилося б це робити, бо сам був діяльний в "Молододому театрі"! Пізніше, коли розгромили театр Л. Курбаса і його не стало, Г. Юра пожадливо накидається на його театр, забирає найкращих акторів А. Бучму, Н. Ужвій, Д. Малютенка, О. Романенка, які своєю участю допомагають йому зробити театр ім. Франка академічним, орденоносним та, завдяки збігові обставин, — столичним.

Розділ V. Ув'язнення і смерть Л. Курбаса. Викинутий з "Березоля", Л. Курбас переїздить до Москви, де одразу його запросив художній керівник Єврейського театру, видатний актор Міхоєлс поставити "Короля Ліра" Шекспіра. Вже напередодні арешту він подав цікаву, майже пророчу розповідь про трактування образу короля Ліра. "Це буде незвичайний Лір, — оповідав Курбас, — дивак, самолюбець, засліплений від ілюзії самовладства, але гіркота правди розтуляє йому очі, пробуджує в ньому людяність і людину. Гроза життя зриває з нього шати бундючності, повертає його на землю поміж людей та болешів. Знеможений, лисий, безбородий — Міхоєлс гратиме його майже без гриму, він мусить, несучи на руках мертво Корделію, звестися у всій своїй людській величі, позбувшись пихи і злоби засліпленого деспота".

Розділ VI. Присвячено Л. Курбасові. Ще 1931 року В. Хмурий в нарисі про творчість Й. Гірняка писав: "Скільки разів гинули театри — театр Менандра, Квінта Росція Галла, театр Сервантеса, комедія Єрудита, побутові театри, як їх у нас стало звичаєм називати, майнінгенців, Тобілевичів, Островського. Скільки разів сильні світу нарікали смерть акторів? Калігула палив ателланів, Савонроля слав на

акторів усі карі інквізиції, англійські пуритани змусили їх стати слугами лордів”.

На цьому тлі доречним є слово поета Остапа Тарнавського: “Інакше приречено Лесеві вмерти, із титулом народній артист-арештант, загинув, де біла тайга, заметіль”.

Якої величини, як мистець, був Л. Курбас, видно з того, що вже 1969 року його учні — актори, режисери, яких він виховав, композитори, художники, письменники (які залишилися живими) видали книгу спогадів про нього. А були це часи застою, поголовної русифікації, коли агенти КГБ хапали кожного, хто промовив слово в обороні прав України. Висловилося в цій книжці 38 видатних діячів мистецтва. Варто навести лише заголовки їхніх емоційних спогадів: Олександр Сердюк “Курбас і традиції театру корифеїв”, Поліна Самійленко “Мій учитель і партнер”, Данило Антонович “Мистець-громадянин”, Ханан Шмаїн “Режисер, педагог, учений”, Ірина Авдієва “Про найкращу людину, яку я знала в юнацькі роки”, Семен Сташенко “Учитель юності моєї”, Іван Крига “Самобутній педагог”, Роман Черкашин “У вирі творчих шукань”, Борис Тячко “Людина він був у всьому”, або слова режисера Валерія Інкжінова (монгол), який на запитання співпрацював у “Березолі” в 1927-1928 роках:

Я закохався в Україну, цілковитий їй чужоземець. У Києві вперше — в краєвиді, в будинках, серед людей — мені стало добре. З Сибіру я приїхав колись до царського Петербургу провінціалом, якого вразила ця імперська петрівська велич. У Києві ж, навіть у Харкові серед степів, я відчув перше кохання. Я був щасливим, я відкрив у собі негайну симпатію до українців. І ця зміна літа й осени на Україні, чар усіх пір року якось асоціюється в мені з образом Леся Курбаса. В одному місці моєї душі є два слова: Україна, Курбас.

Сумлінно опрацьована бібліографія у збірнику *Леся Курбас* підносить це видання до унікального дослідження. Неможливо в короткому огляді перерахувати всіх, кого торкнулася рука цього Богом обдарованого мистця, який хотів тільки одного: виховати високоосвіченого актора і піднести українське мистецтво до рівня світової культури. Він досяг цього за 15 років, і його учні залишили пам'ять про нього на століття.

Збірник *Леся Курбас*, виданий на люксовому папері, містить 49 рідкісних фотографій, які доповнюють зміст, є щедрим дарунком для українців Канади і Америки та розсіяних по всьому світі, а для сучасної молоді на Україні — першорядним підручником для студій.

Ігор Й. Шевченко

Fizer, John. ALEXANDER A. POTEBNJA'S PSYCHOLINGUISTIC THEORY OF LITERATURE. A Metacritical Inquiry. Cambridge: Harvard Ukrainian Research Institute, 1989, 164 стор.

НАУКОВЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ІВАНА ФІЗЕРА

Книга Івана Фізера про Олександра Потебню, видатного українського лінгвіста дев'ятнадцятого сторіччя, яка вийшла англійською мовою, була приємною несподіванкою. Ім'я вченого замовчувалося у радянській лінгвістичній науці до шістдесятих років, а потім помалу почало "реставруватися". Праця І. Фізера розрахована на підготовленого читача, але, прочитавши його книжку, можна стати підготовленим читачем.

Ця цікава монографія про українського вченого складається з п'яти основних розділів, з висновків, бібліографії та індексу. Праця ця ґрунтовна і охоплює загальні проблеми поетичного мистецтва, мислення, структури, функціонального значення, символізації тощо. Часто говорячи про збереження та відродження рідної мови, яку ми вживаємо на різних рівнях, буває, не до кінця розуміємо джерело нашої культури. Тому варто б більше дізнаватися про історію мови, знайомитися з дослідницькими матеріалами.

Професор Фізер пише: "В ретроспективі значення теорії Потебні полягає не тільки в тому, як вона безпосередньо визначає роботу поетичного мистецтва, але й в тому, як вона переорієнтувала критичну увагу в Російській імперії, а пізніше в Радянському Союзі (і побічно в Європі) у напрямку проблем самого тексту". Автор вдало зформулював положення психолінгвістичної теорії літератури Потебні у виді десяти "заповідей"-висновків. Приведемо їх повністю, бо це важливо:

- Мова і поетичне мистецтво генетично споріднені;
- Мова і поезія мають тритичну структуру;
- Внутрішні мовні форми та образи поезії мають діючу силу;
- Принциповою функцією поезії є пізнання;
- Естетичне сприймання є скоріше продуктивним, ніж просто репродуктивним;
- Поезія і проза (дослідження і наука) доповнюють одна одну;
- Загальна класифікація випадкова і служить тільки допоміжним цілям;
- Поетична симіотика є переважно етноцентричною;
- Поетичні ознаки та їх значення є, як правило, асиметричними;
- Мітологічні, поетичні та наукові функції потенційно присутні при читанні, інтерпретації та естетичному досвіді (стор. 134).

Далі І. Фізер коментує ці положення, що залишилися на наш час актуальними, проблематичними чи застарілими. Для тих, хто цікавиться в англomовному світі психолінгвістикою, слов'янською культурою взагалі, а українською зокрема, книжка вченого стала дійсним дарунком. На весні цього року поетка Ліна Костенко, виступаючи перед студентами Пенсильванського університету у Філядельфії, звернула увагу, що, на протипагу комплексів "неповноцінності", українська молодь має можливість гордитися іменами вчених, які внесли свій доробок у світову культуру. Серед них було назване прізвище О. Потебні. На тему захисту національної мови на весь Радянський Союз прозвучала стаття київського письменника Павла Мовчана "П'ята частина світу (етюди про мову)": "Великий мовознавець і мислитель О. О. Потебня порівнював мову із зором"; і далі: "І ще прислухаємося до висновків О. О. Потебні, естетичні ідеї якого мали великий вплив на розвиток теорії та психології художньої творчості (на жаль, не одне покоління радянських людей формувалося без їх впливу)" *Літературна газета*, 9 серпня 1989. Як і Ліна Костенко, Павло Мовчан та інші діячі української культури, для англomовного світу І. Фізер підносить прізвище О. Потебні, як вченого та дослідника, і це йде на користь пропагуванню української науки і культури у західному суспільстві.

Психолінгвістика — це дисципліна, яка межує між психологією та мовознавством. Будь-який серйозний спеціаліст — психолог, мовознавець чи психолінгвіст прекрасно знає бездонну прірву складностей, коли питання заходить про розуміння механізму мови. Наукове пояснення цього феномену як в минулому, так і сьогодні є тільки гіпотезами. Часом ми маємо справу не з прямою спадкоємністю ідей та поколінь, а з поглядами людей, які на кілька десятків років, а іноді й на ціле століття, чи декілька століть випередили свій час. Так сталося з українським вченим О. Потебнею. Іван Фізер про теорію Потебні пише: "Пропонована більш як сторіччя тому, в обставинах несприятливих до виживання і росту, теорія відстояла важкі часи і зберегла ефективну силу" (стор. 140).

Книжка проф. Фізера про психолінгвістичну теорію літератури О. Потебні є фундаментальною монографією. Це дослідження відкрило ще одну сторінку у вивченні наукової спадщини видатного українського вченого. Варто відзначити прекрасний бібліографічний покажчик, яким, безумовно, скористаються майбутні дослідники, які будуть звертатися до праць О. Потебні. Адже ми живемо в часи нового відродження української мови, літератури, науки та, взагалі, культури.

Ігор Михалевич-Каплан

ПОСМЕРТНА ЗГАДКА

Помер Віктор Сабаль

16 вересня 1990 р. а Мюнхені несподівано помер від серцевого приступу наш постійний співробітник Віктор Сабаль. Він народився 12 березня 1919 р. в селі Улазів Любачівського району Львівської області. Середню освіту здобув в українській гімназії в Перемишлі, де вступив у члени Організації Українських Націоналістів. Під час німецької окупації України В. Сабаль працював на Волині, де став членом Української революційно-демократичної партії під проводом Івана Міtringи. Після закінчення війни він поселився насамперед а США, а згодом у Західній Німеччині, де здобув економічну освіту і працював у німецькій промисловості. В тому часі він співпрацював з Українською революційно-демократичною партією під проводом Івана Майстренка і друкувався в її пресовому органі *Вперед* під псевдонімом Віктор Чорний. Як економіст і добрий знавець процесів, що проходять в СРСР, зокрема в Україні, а також міжнародної проблематики, він був цінним надбанням нашого журналу. В. Сабаль рівночасно співпрацював з тижневиком *Українські вісті* та місячником *Нові дні*. Його смерть є великою втратою для *Сучасности* і всіх українських працівників пера.

Дружину Покійного Галину просимо прийняти вислови нашого щирого співчуття.

Редакція *Сучасности*

ЩИРА ПОДЯКА ЖЕРТВОДАВЦЯМ!

200 долярів:

Ботте З, Гаврилишин Б., Малченко О.

125 долярів:

Залуцька М., Король Р.

100 долярів:

Ванчицький І., Косур І., Куцик, Федина В.

90 долярів:

Кравчук А, Слюсар О.

80 долярів:

Ходчак В.

75 долярів:

Патріярх Мстислав І

50 долярів:

Витвицький В., Детчук В., Дзьоба Г., Кошеленко Г., Кушнір С., Макар В., Наливайко Д., Павлишин Д., Полішук П., Ревуцький В., Тарнавська О.

45 долярів:

Котенко В., Михайчук Г.

40 долярів:

Артимів Л., Голуб, Пирогів Д., Фірішак О., Луценко О.,

35 долярів:

Михайлишин В.

30 долярів:

Баранецький В., Бараник О., Вінич В., Годчак Б., Пашин Є., Хойнацька Н.

25 долярів:

Ван Де Лагемат Г., Воловодюк В., Гафткович Н., Грушецький Д., Голова-
тий М., Девід Я., Мигаль Б., Мирський Л., Панчак І., Процюк О., Савицький Р.,
Селевич Б., Федорюк В., Юрчишин Г.

22 доляри:

Турянський М., Шевченко І.

20 долярів:

Вишневецька О., Галка М., Дейчаківський Н., Касуровський В., Колодій Я., Коренець А., Коровицький І., Лалак І., Мілянч Н., Мороз Р., Корінець М., Поліщук П., Савицька М., Савчак М., Солтис Г., Сорочак В., Ткачук Б., Тимяк С., Чариш Д., Флунт Л., Яревич Т., Ярошевський М.

19 долярів:

Зарицький А.

17 долярів:

Балабан О.

15 долярів:

Булгас О., Гайда І., Демиденко І., Костюк І., Струтинський І., Томашек Б.

12 долярів:

Гнатюк Н., Сенко М.

10 долярів:

Буняк П., Волощук Я., Гірний О., Головач Я., Гулескі Є., Гординський Б., Данилюк А., Заласький М., Когутяк В., Колтунюк Л., Колдун Н., Коц М., Левицький О., Лесик І., Мельник Д., Михалик А., Макарець І., Низанковський Б., Панчак Я., Скліпкович О., Старосольська Я., Турянський М., Шиприкевич В., Ярославич М.

8 долярів:

Розановська І.

7 долярів:

Ломіш Л., Наконечна А., Скрупец М.

5 долярів:

Грицак П., Клесор М., Лаврин М., Ломиш Л., Процюк О., Реплянський Г., Ромах А., Січанська Я., Хомяк П.

і менше:

Михалик П., Пасчин Є., Раковський В., Ромах А., Турула П., Шевченко І., Бакал Б., Бачинська М., Манченко І.

Вельмишановні читачі *Сучасности*!

Минулого року журнал *Сучасність* завершив 30 років своєї діяльності. Коли додати ще його попередників, себто, двотижневик *Сучасна Україна* і публікацію *Українська літературна газета*, які ми пускали в світ у 1950-их рр., то це — 40 років видавничої праці.

Від першого числа *Сучасности* ми визначили характер журналу як місячник літератури, мистецтва й суспільного життя. При тому, ми поклали наголос на проблемах культури, бо ми були і є переконані, що саме на національно-культурному терені точилася і точиться найзапекліша боротьба за збереження національної субстанції українського народу. Так було впродовж сорока років за умов сталінського і брежнєвського терору, так є і сьогодні, коли на сцену подій в Україні вийшли нові сили, перед якими відкриваються можливості посилити, а може й завершити боротьбу нашого народу за національно-культурне і державне відродження.

Ми раді і гордимось тим, що впродовж довгого часу користуємося приязню і підтримкою ширших кіл нашої суспільности в діаспорі, а також в Україні. *Сучасність* здобула собі ім'я активного співучасника в процесі росту нашого народу. Це нас дуже заохочує посилити працю, але рівночасно із цим виринають перед нами нові вимоги у видавничому і тематичному плянах — потреба поширити автуру, розбудувати зміст, внести зміни, пристосувати журнал до нових умов і потреб читачів в Україні та діаспорі. А це, в свою чергу, збільшує кошти видавництва, зокрема, коли мати на увазі постійне зменшування вартости гроша, що створює для нас великі фінансові труднощі.

Тому, коли ми ділимося з Вами думками про проблеми, які стоять перед нами, ми дуже просимо Вас як наших приятелів: надсилайте нам Ваші пропозиції і завваги для покращання журналу, приєднуйте нам нових передплатників з кола Ваших знайомих, а також, у міру Ваших можливостей, — жертвуйте датки на видавничий фонд *Сучасности*, яка за довгі роки праці належить не тільки групі її редакторів і видавців але, на ділі стала загальнонаціональним надбанням ширших кіл української громадськости. Тому тільки спільним зусиллям громади можна зберегти і розбудувати цю установу.

Для Вашої вигоди залучуємо на звороті листок з питаннями, на які просимо відповісти. (Залучена також конверта з нашою адресою).

Надіючися на Вашу допомогу, залишаємося з правдивою пошаною і бажаємо доброго здоров'я та успіхів Вам і Вашим рідним в Україні та діаспорі.

Про авторів

- Володимир Жовнорук** — журналіст, член нової літературної групи "Музейний провулок — В". Живе у Києві.
- Валерій Шевчук** — сучасний український письменник, автор 12 книжок, перекладач і редактор багатьох видань та антологій давньої української літератури. Живе у Києві.
- Дмитро Степовик** — мистецтвознавець, автор 10 монографій і книг з історії давнього образотворчого мистецтва України і Болгарії. Найновіші з них: *Тарас Шевченко, Живопис і графіка* (1984, 1986), *Храм і духовність* (1990) і *Скарби України* (1990).
- Роман Веретельник** — викладач відділу слов'янських мов і літератур Оттавського університету в Канаді.
- Святослав Гординський** — маляр, графік та іконописець, мистецький і літературний критик. Автор багатьох мистецьких монографій і збірок поезій. Перекладач поезій з французької, німецької, англійської, італійської і польської мов. Живе в США.
- Тарас Філенко** — музиколог. Живе у Києві.
- Леонід Алексійчук** — кінорежисер і літератор, закінчив Київський театральний інститут ім. Карпенка-Карого, працював у кіні і на телестудіях в СРСР, Канаді та США. Живе в Італії.
- Степан Козак** — літературознавець, професор українських студій у Варшавському університеті.
- Микола Чубук** — публіцист, живе в Києві.
- Володимир Чехівський** — громадсько-політичний, культурний і церковний діяч, член Церковної ради, міністер закордонних справ УНР, дорадник митрополита В. Липківського та голова ідеологічної комісії УАПЦ. Заарештований 29. 7. 1929 р. у справі Спілки Визволення України.

Щоб дані про авторів були якнайкомплектніші, ласкаво просимо кожного шановного автора подавати редакції разом із статтями також стислі точні дані про себе. — *Редакція*

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ МІСЯЧНИКА
«СУЧАСНІСТЬ» НА 1991 РІК:

	<i>одно число:</i>	<i>річно:</i>
<i>Німеччина:</i>	9 DM	90 DM
<i>Великобританія:</i>	4 фунти	40 фунтів
<i>Канада:</i>	6 кан. доларів	60 кан. доларів
<u>всі інші країни:</u>	6 ам. доларів	60 ам. доларів

АДРЕСИ НАШИХ ПРЕДСТАВНИКІВ

<i>Австра-</i> <i>лія:</i>	<u>Sučasnist</u> / Mr. D. H. Pyrohiv 75 New Road Oak Park, Vic. 3046 Melbourne	<i>Ізраїль:</i>	<u>Sučasnist</u> / Mr. G. Shakh- novich Harav Maymon St. 2, Apt. 31 Bat — Yam
<i>Арген-</i> <i>тіна:</i>	<u>Sučasnist</u> / Dr. M. Wasylyk Nahuel Huapi 5381 1431 Buenos Aires	<i>Канада:</i>	<u>Sučasnist</u> / Mr. Y. Chumak 16 Rivercrest Road Toronto, Ont. M6S 4H3
<i>Велико-</i> <i>британія:</i>	<u>Sučasnist</u> / Mr. T. Kuzio 78 B Kensington Park Rd. London W11 2PL	<i>Швай-</i> <i>царія:</i>	<u>Sučasnist</u> / Dr. R. Prokop Muristrasse 82 3006 Bern

ВІД АДМІНІСТРАЦІЇ

Просимо всіх наших вельмишановних передплатників і кольпортерів виставляти чеки на Sučasnist і висилати представникові даної країни.

Передплати з країн, де немає представництва, просимо надсилати безпосередньо на адресу адміністрації в США і виготовляти чеки на:

Sučasnist

Адреса адміністрації:

SUČASNIST / Mr. Y. Smyk
744 Broad St., Suite 1116
Newark, NJ 07102-3892
Tel.: (201) 622-0545
Fax: (201) 622-1933

ПРОЛОГ-ВІДЕО

Пропонуємо найкращу збірку відео-записів з України найновішого документального матеріалу та фільмів для розваги.

* **ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ**

100 хвилин Ціна: 35 ам. доларів

Світової слави фільм Саркіса Параджанова; за М. Коцюбинським.

* **ЗАПОРІЗЬКА СІЧ**

60 хвилин Ціна: 20 ам. доларів

Події в Запоріжжі в серпні 1990 з нагоди 500-річчя заснування.

* **КОЗАЦЬКІ ПРИГОДИ**

30 хвилин Ціна: 12,95 ам. доларів

Анімаційний відео-фільм для дітей віком 3-10 років.

* **РІЗДВО В УКРАЇНІ**

120 хвилин Ціна: 25 ам. доларів

Коляди, вертеп, спів дитячого хору.

* **КНЯЗЬ ДАНИЛО ГАЛИЦЬКИЙ**

100 хвилин Ціна: 35 ам. доларів

Епічний фільм про князя Данила Одеської кіностудії (1988).

* **ГОЛОДІВКА СТУДЕНТІВ У КИЄВІ, ЖОВТЕНЬ 1990**

120 хвилин Ціна: 25 ам. доларів

Запис історичного страйку, розмови з учасниками голодівки.

* **ХРОНІКА УКРАЇНСЬКОЇ КАТОЛИЦЬКОЇ ЦЕРКВИ**

120 хвилин Ціна: 30 ам. доларів

Відродження і легалізація катакомбної Церкви в Україні.

* **ПАТРІАРХ МСТИСЛАВ I НА УКРАЇНІ**

120 хвилин Ціна: 30 ам. доларів

Подорож і свято інтронізації в Соборі Святої Софії.

Чеки чи поштові перекази просимо виставляти в американських доларах на: Prolog Video. Мешканців штату Нью-Джерзі, Нью-Йорк і Коннектикут зобов'язує податок.

Приймаємо замовлення зі США і Канади на conto карток Visa, Master Card, та доставляємо фірмами Federal Express чи UPS.

ЗАМОВЛЕННЯ БЕЗКОШТОВНИМ ТЕЛЕФОНОМ ІЗ США І КАНАДИ:

1-800-458-0288

Prolog Video
744 Broad St., Suite 1115
Newark, NJ 07102-3892